LEO FROBENIUS

EKADE EKTAB
DIE FELSBILDER FEZZANS

1 9 3 7

OTTO HARRASSOWITZ · LEIPZIG

Weitere Veröffentlichungen vorgeschichtlicher Felsbilder

des Forschungsinstituts für Kulturmorphologie, Frankfurt a. M.

LEO FROBENIUS u. H. OBERMAIER

H'ADSCHRA M'AKTUBA

Urzeitliche Felsbilder Kleinafrikas

mit 55 mehrfarbigen und 105 einfarbigen Bildtafeln, 11 Karten sowie 62 Seiten Text. München 1925. Vergriffen

*

LEO FROBENIUS

MADSIMU DSANGARA

Südafrikanische Felsbilderchronik

2 Bände

mit 144 teilweise handkolorierten Lichtdrucktafeln, sowie 70 Seiten Text

VEROFFENTLICHUNG
DES FORSCHUNGSINSTITUTS FÜR KULTURMORPHOLOGIE

LEO FROBENIUS

EKADE EKTAB
DIE FELSBILDER FEZZANS

ERGEBNISSE DER DIAFE X
(X. DEUTSCH-INNERAFRIKANISCHE FORSCHUNGSEXPEDITION)
NACH TRIPOLITANIEN UND OST-ALGIER MIT ERGÄNZUNGEN
DER DIAFE XII AUS ZENTRAL-ALGIER

MIT 89 LICHTDRUCKTAFELN UND
2 VIERFARBIGEN BUCHDRUCKTAFELN NACH 69 VORLAGEN
VON RUTH ASSISA CUNO, 4 VORLAGEN VON KÄTE MARR
UND 20 VORLAGEN VON AGNES S. SCHULZ

1 9 3 7

OTTO HARRASSOWITZ · LEIPZIG

GEDRUCKT
MIT UNTERSTÜTZUNG DER DEUTSCHEN FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT

DIE TEXTABBILDUNGEN
WURDEN VON KATTA KREBS UND AGNES S. SCHULZ
GEZEICHNET

GEDRUCKT BEI A. HEINE GMBH., GRÄFENHAINICHEN
LICHTDRUCKTAFELN VON SINSEL & CO., LEIPZIG

SEINER EXZELLENZ BENITO MUSSOLINI

DEM STAATSCHEF

UND DUCE DES ITALIENISCHEN VOLKES

IN TIEFER DANKBARKEIT

FÜR BESONDERE FÖRDERUNG UNSERER FORSCHUNGEN

ZUGEEIGNET

LEO FROBENIUS

Unser Dank!

Die X. DIAFE wurde im Jahre 1932 durchgeführt. Ihr Wanderziel war der Süden und Südwesten Fezzans, ihre Aufgabe die Aufhellung der vorgeschichtlichen Verhältnisse in den Wüsten jener entlegenen Gebiete. Gerade dort unten war es möglich, die Richtigkeit oder den Irrtum unserer Theorie von der geographischen Bedingtheit einer vollkommen ursprünglichen Kulturanlage festzustellen. Die Reisen und Arbeiten wurden genau programmäßig durchgeführt und Ergebnisse erzielt, die alle kühnsten Hoffnungen bei weitem übertrafen.

Die Expedition wurde im westlichen Fezzan geteilt. Herr Dr. Jensen reiste mit Frau Agnes Schulz als Malerin in die Gegend von Ghat und von da aus in die französischen Tassiliberge; ich selbst dagegen wandte mich mit Frau Assisa Cuno als Malerin und dem Kapitän Corriere von der italienischen Kameltruppe als Begleiter in das Sandsteinplateau im Süden des zentralen Fezzan. Kapitän Corriere werden seine herzgewinnende Fürsorge und Gastfreundschaft nicht vergessen werden. Nachdem er uns bis Tel Issaghen I begleitet hatte, kehrte er zurück.

Wenn ich heute nach Abschluß der XII. und letzten DIAFE die große Reihe dieser Forschungsunternehmungen, wie sie durch 30 Jahre hingeglitten sind, überschaue, dann wird es mir klar, daß sie alle Geschehnisse des gleichen Stiles waren. Daß aber gerade diese X. DIAFE, deren erstes Ergebnis im vorliegenden Werk bis zur Druckreife gediehen ist, diesen Stil besonders deutlich auf der Stirn trug, kann mit wenigen Worten umrissen werden: Straffheit bei großer Armut, Aufgabenklarheit, Lebensfreude, Glück resp. Erfolg.

Das Glück schenkte uns vor allem das persönliche Wohlwollen Seiner Exzellenz des italienischen Staatschefs, ferner die Geneigtheit des Kolonialministers Exzellenz de Bono. Es hat uns in unserem deutschen Botschafter, Herrn von Hassell, einen verständnisvollen Vertreter unserer Interessen beschert. In Tripolis war uns Herr Konsul Schubert ein treuer Helfer. Das Glück lag vor allen Dingen aber in der Zusammensetzung der persönlichen Mitarbeiter, die durch Sandstürme und oft unliebsame Unternehmungen hindurch alles freudig mitgemacht und eine Freundschaft geschaffen haben, wie sie nur in derart harten, ernsten und unerbittlich strengen Unternehmungen zustande kommt.

Frau Assisa Cuno ist uns in der Folgezeit entrissen worden. Es ist uns eine schöne und ernste Pflicht, auf den nachfolgenden Tafeln die Belege ihres Wirkens der Vergänglichkeit zu entziehen. Die Möglichkeit hierzu haben mir geboten der Herr Reichskultusminister Dr. Rust, ferner der Herr Präsident der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die die Mittel für die Drucklegung bewilligte. Aber auch sonst haben wir für reiche Hilfe zu danken:

Prof. Altheim, Halle; Tenente Apoggi; Prof. Abbé Breuil, Paris; Prof. Capart, Brüssel; Capitano Corriere; Dr. Doering, München; Dir. Fischer, Stuttgart; Prof. Gautier, Paris-Algier; Prof. Graziosi, Florenz; Prof. Hentze, Antwerpen; Ing. Moens, Batavia; Prof. Obermaier, Madrid; Direktor Dr. Priemel, Frankfurt a. M.; Dr. Rassers, Leiden; Prof. Reygasse, Algier; Prof. Röder,

Hildesheim; Prof. Schäfer, Berlin; Prof. Scharff, München; Prof. Schouteden, Brüssel; Tenente Viviani, Italien und Dr. Winkler, Tübingen, die uns vergleichendes Material, Ergänzungen und Hinweise oder sonstige Hilfe geboten haben, wo und wie wir es erbaten.

Aber über die Ergebnisse der X. DIAFE hinaus sind diesem Werke die Erfahrungen der beiden nachfolgenden Expeditionen XI und XII, der letzten eines 30jährigen Arbeitsplanes, zugute gekommen, die unserer Gemeinschaft den Einblick in das Wesen der Vorgeschichte und der vorgeschichtlichen Kunst der nordarabischen Wüste (Transjordanien), in die durch Graf Almasy und Prof. Caporiacco erschlossene libysche Kunstwelt und in neue Funde der Sahara beschert haben. Bis zum Abschluß dieser zwölften Unternehmung war natürlich alles Bruchstück geblieben, war nichts eingesetzt als vollendet, war das Ganze aus der Betrachtungsweise heraus unreif. Die kulturgeschichtliche Afrikaforschung hat ihr Examen bestanden eben mit der DIAFE XII, die, abgesehen von allem anderen, auch dem vorliegenden Werke wesentliche Beiträge zugesteuert hat.

Diese XI. und XII. DIAFE standen unter hohen Patronaten. Zunächst war es unser greiser und ehrwürdiger Herr Reichspräsident, Generalfeldmarschall von Hindenburg, der mit einer bedeutenden Schenkung die wirtschaftliche Grundlage schuf. Ihm folgte der Führer und Kanzler des Deutschen Reiches. In großzügigster Weise haben dann alle Einrichtungen des Staates und der Wirtschaft beigetragen, den Unternehmungen das Rückgrat der Tätigkeit zu geben.

An der Spitze muß ich nennen: Das Kultusministerium, das Auswärtige Amt, den Präsidenten der Deutschen Forschungsgemeinschaft mit seinem getreuen Dr. Griewank, Präsident Reichard und Dr. Passarge vom Werberat der Deutschen Wirtschaft, Dr. Herle und Dr. Morgenstern für den Reichsstand der Deutschen Industrie, Generaldirektor Vögler und Bergwerksdirektor Brandi für die Eisenindustrie und den Verein für bergbauliche Interessen, Dr. Krupp von Bohlen und Halbach, Generaldirektor Dr. Diehn vom Kali-Syndikat und die Georg-Speyer-Stiftung, Frankfurt a. M., als Gabe der Frankfurter Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, der wir durch ihren stellvertretenden Kurator, Herrn Amtsgerichtsrat Wisser, besonders nahestehen.

Im Rahmen der XII. DIAFE, und zwar vor deren Beginn wie am Ende, wurden wir in die Lage versetzt, die Arbeit auf europäischem Boden, besonders in Spanien, fortzusetzen durch die Unterstützungen, die uns Herr Reichsminister Dr. Goebbels sowie sein Staatssekretär Funk und die kulturpolitische Abteilung des Auswärtigen Amtes gewährten.

Wenn ich all diese Tatsachen in Betracht ziehe, die es uns ermöglicht haben, eine große, in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts aufgestellte Aufgabe erfolgreich zum Abschluß zu bringen, ergreift mich ein Gefühl grenzenloser Dankbarkeit.

Seitdem das Schicksal uns endgültig und fraglos als bedeutenden Abschluß einer vielfältigen Wandlung unter die Obhut einer guten deutschen Stadt und ihrer einsichtsvollen Behörde gestellt hat, sehen wir mit festem Vertrauen einer große Einsätze fordernden und wesentliche Möglichkeiten bietenden reichen Zukunft entgegen. Das letzte Wort des Dankes, die Vergangenheit betreffend, wird gleichzeitig eine Hoffnung für die Zukunft. Die alte Generation gedenkt der jungen; mit vollem Vertrauen lege ich deren Zukunft in die Hände unseres Herrn Oberbürgermeisters Staatsrat Dr. Krebs.

Frankfurt am Main, Dezember 1936. **Leo Frobenius.**

Inhaltsverzeichnis.

Route der DIAFE X, Fezzan 1932.

1. Juni Rom
5. Juni an Tripolis
9. Juni ab Tripolis
19. Juni ab Sebha an El Abid
20. Juni El Abid—Khelf
21. Juni Khelf—Bendbeia
22. Juni Bendbeia—Geseia
23. Juni Geseia—Djerma
24. Juni Djerma
25. Juni Djerma—Ubari
25. Juni bis 5. Juli Ubari
5. Juli Wüstenlager
6. Juli Lager 170 km
7. Juli an Auenat
10. Juli ab Auenat an Tissabeth
11. Juli an Lager T
12. Juli ab Lager T
13. Juli an Gilta Ibanka-Aggono
14. Juli an Tel Issaghen I
22. Juli erster Ausflug nach Tel Issaghen II
28. Juli ab Tel Issaghen I an In Habeter I
2. August ab In Habeter I an In Habeter II
5. August erster Ausflug nach In Habeter III
11. August ab In Habeter II an In Habeter III
18. August erster Ausflug nach Elauen
24. August ab In Habeter III an Berdjudschlager I
25. August ab Berdjudschlager I an Berdjudschlager II
26. August ab Berdjudschlager II an Scharaba
27. August ab Scharaba an Om el Hamam
28. August Om el Hamam—Murzuk
3. September Murzuk—Sebha
5. September Sebha—Brach
6. September Brach—Gheriat
7. September Gheriat—Tripolis
10. September ab Tripolis
13. September an Rom

Verzeichnis der Steinwerkzeugfundplätze der DIAFE X, Fezzan 1932.

1.	Khelf	21. Juni
2.	Bendbeia Hammada	22. Juni
3.	Bendbeia Hammada	22. Juni
4.	Garamantental	22. u. 23. Juni
5.	Ubari Flugplatz	25. Juni bis 7. Juli
6.	Ubari Kiessaud	25. Juni bis 7. Juli
7.	Kiessaud Hammada	6. Juli
8.	Hammada Vorland	6. Juli
9.	Wadi Entillen	6. Juli
10.	Zwischen Tissabeth u. Gilta	11. Juli
11.	Zwischen Tissabeth u. Gilta	11. Juli
12.	Zwischen Tissabeth u. Gilta	11.—12. Juli
13.	Zwischen Tissabeth u. Gilta	12. Juli
14.	Zwischen Tissabeth u. Gilta	12. Juli
15.	Paßhöhe	12. Juli
16.	Wadi Tissit	13. Juli
17.	Tel Issaghen	14.—28. Juli
18.	Tel Issaghen	14.—28. Juli
19.	Tel Issaghen	14.—28. Juli
20.	Tel Issaghen	14.—28. Juli
21.	Tel Issaghen	14.—28. Juli
22.	Tel Issaghen	14.—28. Juli
23.	Tel Issaghen	14.—28. Juli
24.	Tel Issaghen	14.—28. Juli
25.	Tel Issaghen	14.—28. Juli
26.	Tel Issaghen	14.—28. Juli
27.	Tel Issaghen	14.—28. Juli
28.	Tel Issaghen	14.—28. Juli
29.	El Gamaud	30. Juli
30.	El Gamaud	30. Juli
31.	El Gamaud	30. Juli
32.	El Gamaud	30. Juli
33.	El Gamaud	30. Juli
34.	El Gamaud	30. Juli
35.	El Gamaud	30. Juli
36.	El Gamaud	30. Juli
37.	In Habeter I	30. Juli
38.	In Habeter II	2.—11. August
39.	In Habeter II	2.—11. August
40.	In Habeter II	2.—11. August

41. In Habeter III .. .. 11.—20. August
42. In Habeter III .. .. 11.—20. August
43. In Habeter III .. .. 11.—20. August
44. In Habeter III .. .. 11.—20. August
45. In Habeter III .. .. 11.—20. August
46. In Habeter III .. .. 11.—20. August
47. In Habeter III .. .. 11.—20. August
48. In Habeter III .. .. 11.—20. August
49. In Habeter III .. .. 11.—20. August
50. In Habeter III .. .. 11.—20. August
51. In Habeter III .. .. 11.—20. August
52. In Habeter III .. .. 11.—20. August
53. In Habeter III .. .. 11.—20. August
54. Elauen .. .. 18. August
55. Wadi Berdjudsch .. .. 24. August
56. Bir Tafiuk .. .. 24. August
57. Om el Hamam .. .. 27. August
58. Om el Hamam .. .. 27. August
59. Om el Hamam .. .. 27. August
60. Om el Hamam .. .. 27. August
61. Zwischen Gagil u. Om el Hamam .. .. 27. August
62. Zwischen Scharaba u. Gagil .. .. 27. August
63. Murzuk Ost .. .. 1. September
64. Murzuk Ost .. .. 1. September
65. Murzuk Ost .. .. 1. September

Verzeichnis der Textfiguren.

Nr. 1—5: Alte Konturmalereien in roter und bräunlicher Farbe. Tassiliberge.

Nr. 6—12: Tuareg-Malereien in kräftiger roter Farbe, z. T. mit Weiß. Tassiliberge.

Nr. 13—15: Altbüffel und Bison.

Nr. 16—17: Tiere mit dem Beschauer zugewandten Augen und Gesicht.

Nr. 18—26: Kreis- und Ovaloiddarstellungen.

25. Ovaloid, Felsgravierung, In Habeter II, Fezzan. *Nach Kopie von Cuno, 1381.*
26. Ovaloid, Felsgravierung, In Habeter II, Fezzan. *Nach Kopie von Cuno, 1376.*

Nr. 27—35: Stiere mit symbolischen Zeichen zwischen den Hörnern.

27. Bubalus, graviertes Felsbild, Trik-el-Beida, Algerien. Aus Ribaut: „Les pierres écrites de la région de Géryville" (XVe Congrès intern. d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistorique).
28. Rind mit Hörnerscheibe, graviertes Felsbild, Marsit, Fezzan. Nach Graziosi aus Frobenius: „Kulturgeschichte Afrikas", 16.—25. Tausend, Zürich, S. 432.
29. Stier, graviertes Felsbild, Oued Djerat, Tassiliberge. Nach Reygasse-Rigal: „Gravures et peintures rupestres du Tassili des Ajjers" in „L'Anthropologie", Bd. 45, Heft 5, S. 553.
30. Stier, graviertes Felsbild, Oued Djerat, Tassiliberge. Nach Reygasse-Rigal in „L'Anthropologie", Bd. 45, Heft 5, S. 549.
31. Stier, Töpferzeichen, prädynastisches Ägypten. Aus Randall Maciver-A.C. Mace: „El Amrah und Abydos", London 1902, Taf. XVII.
32. Stier vom Tempel des Merenptah, Memphis, Ägypten. Aus W. M. Flinders Petrie: „Memphis I", London 1909, Taf. XXVIII, Abb. 21.
33. Stier, Relief aus dem Grab des Meryra, El Amarna, Ägypten.
34. Stier, Relief. Aus N. de G. Davies: „The Rock Tombs of El Amarna", London 1903.
35. Stier mit der Darstellung der Welt zwischen den Hörnern, Relief in Qurnet Murrâi, Theben, Ägypten. Aus C. R. Lepsius: „Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien", Abt. III, Bl. 117.

Nr. 36—56: Vereinigungen.

36. Graviertes Felsbild, Tel Issaghen I, Fezzan. *Nach Kopie von Cuno, 1295.*
37. Graviertes Felsbild, Tel Issaghen I, Fezzan. *Nach Kopie von Cuno, 1297.*
38. Graviertes Felsbild, Tiut, Sahara-Atlas. Aus Leo Frobenius: „Hadschra Maktuba", München 1925, Taf. 80.
39. Graviertes Felsbild, Tiut, Sahara-Atlas. Aus Leo Frobenius: „Hadschra Maktuba", München 1925, Taf. 80.
40. Graviertes Felsbild, Tiut, Sahara-Atlas. Aus Leo Frobenius: „Hadschra Maktuba", München 1925, Taf. 78.
41. Felsgravierung. Ångermanland, Schweden. *Nach Kopie von Schulz, ohne Nr.*
42—44. Reliefs vom Priestergebäude in Kani Kombole, Tombo Habe, Nigerbogen. Aus Leo Frobenius: „Das unbekannte Afrika", München 1923, S. 163, Abb. 2, 3, 4.
45. Relief aus Laussel, Südfrankreich. Aus Leo Frobenius: „Das unbekannte Afrika", München 1923, S. 163, Abb. 1.
46. „Segen der Felder", Opferpfähle am Eingang des Häuptlingsgehöftes, Bapende, Kongogebiet. Nach Originalskizze von L. Frobenius und H. M. Lemme, 1905.
47. Holzrelief, Niger. Aus Ad. Basler: „L'Art chez les peuples primitives", Paris 1929, Taf. 19.
48. König Echnaton seine Frau küssend, Steinfigur (18. Dynastie). Aus Erman-Ranke: „Ägypten", Tübingen 1923, Taf. 12, Abb. 4.
49. Bemalung auf einem ägyptischen Holzsarg. Aus Lanzone: „Mitologia Egizia", ohne Ort und Jahr, Tafelband, Taf. CLXIII.
50. Felsmalerei, Mrewa-Höhle, Südrhodesien (S.-Afr.). *Nach Kopie von Lutz,* 237.
51. Zeichnung auf dem Hals einer bemalten Vorratsurne, Tepe Kazineh, Elam. 1. Hälfte des 3. Jahrt. Vorderasien. Im Louvre, Paris. *Nach Kopie von Weyersberg.*
52. Teilbild von einem bemalten Hausbalken, Palau, Karolinen. Aus Krämer: „Palau". 5. Teilband, Doppeltafel 11.
53. Terrakotta-Relief, Kisch, Babylonien, Anfang des 3. Jahrt. Im Louvre, Paris. *Nach Kopie von Weyersberg.*
54. Terrakotta-Relief, Babylonien. 2. Jahrt. v. Chr., Museum Konstantinopel. *Nach Kopie von Weyersberg.*
55. Abdruck aus einer babylonischen Terrakotta-Form: Ruhebett mit Liebespaar. Aus Opitz: „Das Rätsel der Gräber von Ur in Chaldäa". 1930. Staatl. Museen, Berlin.

56. Statuette aus Stein, Wüste Judäa, Wadi Khareitoun, Grotte St. Chariton. Aus „l'Anthropologie", Paris 1933, Bd. 43, S. 599.
57. Deckel einer geschnitzten Holzdose, Neuseeland. Museum Leiden.

Nr. 58—94: Geburt und Geburtssymbolik.

58. Graviertes Felsbild, Tel Issaghen I, Fezzan. *Nach Kopie von Cuno, 1295.*
59. Graviertes Felsbild, Wadi Ezzan, Tassiliberge. Zeichnung *Nach Photo Leutnant Apoggi.*
60. Graviertes Felsbild, Wadi Itl, Sahara-Atlas. *Nach Kopie von Marr, Sah. 4.*
61. Steinplastik aus der Nekropole in Nesario, Istrien. Museo dell' Istria, Pola.
62. Gemalte Figur von einer Tonscherbe, Biban el-Molouk, Grab 6. Nach M. G. Daressy, „Catal. Gén. des Antiquités Egyptiennes du Musée de Caire. Ostraca", Kairo 1901, Taf. 15.
63. Graviertes Felsbild, Arabische Wüste. Zeichnung nach Photo. Geschenk Dr. J. A. Winkler.
64. Gemaltes Felsbild, Charter-Distrikt, Südrhodesien. *Nach Kopie von Mannsfeld, 239.*
65. Heilige Figur neben der Tür des Häuptlingshauses in Tschipunga, Bapende, Kongogebiet. Originalzeichnung von H. M. Lemme, 1905.
66. Brett mit weiblicher Figur (für Geburtszauber), mittlerer Kongo. Museum f. Völkerkunde, Basel.
67. Beschneidungstanzmaske der Bayakas, Kongo-Kassai-Gebiet. Aus Hermann Freyberg: „Afrika ruft", Berlin 1933, Tafel zwischen S. 112/113.
68. Dasselbe. Musée du Congo Belge, Tervueren, Brüssel.
69. Teil einer Elfenbein-Manschette, Benin. Aus Fuhrmann: „Afrika", Darmstadt 1922, Taf. 8.
70. Gemaltes Felsbild, Clarens, Oranje-Freistaat. *Nach Kopie von Mannsfeld, 549.*
71. Gemaltes Felsbild, Massimbura, Südrhodesien. *Nach Kopie von Mannsfeld, 1153.*
72. Siegel, Alt-Kreta. Aus R. v. Lichtenberg: „Die ägäische Kultur", Leipzig 1911, S. 108/109.
73. Detail von einem Siegelzylinder, Harappa, Indien. Aus John Marshall: „Mohenjo Daro", London 1931, Taf. XII.
74. Aus einer Bilderschrift von einem Hausbalken, Palau, Karolinen. Aus E. v. Sydow: „Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit", Berlin 1923, S. 237 u. 510.
75. Teilbild von einem bemalten Hausbalken, Palau, Karolinen. Aus Krämer: „Palau" 5. Teilband, Doppeltafel 19.
76. Holzplastik (Vorder- und Rückansicht), Borneo. Museum Batavia.
77. Balinesisches Bild, nach der Aufschrift auf der Rückseite von dem Goesti (= Adelstitel) Njoman Lempad in Oeboed in Mauguwi, Süd-Bali.
78. Holzplastik vom Giebel eines Versammlungshauses, Palau, Karolinen. Sammlung Dr. A. Krämer.
79. Teil einer großen Malerei aus einem Malangan-Haus in Neumecklenburg, Bismarck-Archipel. Aus E. v. Sydow: „Die Kunst der Naturvölker u. d. Vorzeit", Berlin 1923, S. 238.
80. Holzgeschnitzte Figur, Neumecklenburg, Bismarck-Archipel. Staatl. Museum für Völkerkunde, München.
81. Dachaufsatz aus Ton, Kararau, Kaiserin-Augusta-Fluß, Neu Guinea. Staatl. Museum für Völkerkunde, München.
82. Holzfigur, Sepik, Neu Guinea. Staatl. Museum für Völkerkunde, München.
83. Menschliche Figur mit zwei Fischen, Zeichnung auf einem Bambusgefäß, Salomo-Inseln. Aus Folk-Lore, Bd. XXVIII, London 1917.
84. Geschnitztes Brett aus einem Versammlungshaus, Maori, Neuseeland. Linden-Museum, Stuttgart.
85. Xochiquetzal (Göttin, die Zwillinge geboren hat). Codex Borgia. Nach E. Seler: „Codex Borgia", Berlin 1906, Bd. II, Abb. 169, S. 156.
86. Göttin, einen Gott gebärend. Codex Nutall. Aus E. Seler: „Codex Borgia", Bd. I, Berlin 1904, Abb. 415, S. 240.
87. Tlaçolteotl (Mondgöttin, Göttin der Wollust). Codex Borgia. Nach E. Seler: „Codex Borgia", Bd. I, Taf. 74.

88. Ausschnitt aus einer Perlenverzierung für ein Kindertragbett der Masuling am oberen Mahakam. Aus A. W. Nieuwenhuis: „Quer durch Borneo", Leiden 1907, Taf. 70.

89. Ausschnitt aus einer Perlenverzierung für ein Kindertragbett der Mahakam-Kajan auf Borneo. Aus A. W. Nieuwenhuis: „Quer durch Borneo", Leiden 1907, Taf. 70.

90. Ausschnitt aus einer Perlenverzierung für ein Kindertragbett der Kajan am oberen Mahakam auf Borneo. Aus A. W. Nieuwenhuis: „Quer durch Borneo", Leiden 1907, Taf. 71.

91. Ausschnitt aus einer gewebten Decke der Dajak auf Borneo. Aus: Georg Tillmann: „Jets over Katoenen Ikat-Wefsels van de Dajaks op Borneo" in „Maandblad voor Beeldende Kunsten", Amsterdam 1936, Nr. 5, Abb. 1.

92. Altperuanisches Gewebe aus Pachacamac, Peru. Staatl. Museum für Völkerkunde, München.

93 u. 94. Motive aus einem bestickten Mumientuch aus Nazca, Peru. Aus Heinrich Fischer: „Die altperuanischen Sammlungen des Museums für Länder- und Völkerkunde. Linden-Museum, Stuttgart. Erster Teil: „Die Webekunst der alten Peruaner." In: „L. Jahresbericht 1931—1932. Herausgegeben zum 50jährigen Jubiläum des Württembergischen Vereins für Handelsgeographie e. V." Museum für Länder- und Völkerkunde, Linden-Museum, Stuttgart. Stuttgart 1932, Taf. XII.

95—98. Bes-ähnliche Figuren, Felsgravierungen, In Habeter II, Fezzan. *Nach Kopie von Cuno, 1362.*

99. Bes-ähnliche Figur, Felsgravierung, In Habeter III, Fezzan. *Nach Kopie von Cuno, 1387.*

100. Bes-ähnliche Figur, Felsgravierung, In Habeter III, Fezzan. *Nach Kopie von Cuno, 1428.*

101. Bes-Figur vom Fragment eines bemalten Holzkastens. Grabfund aus Rifeh, Ägypten. Aus Franz Ballod: „Prolegomena zur Geschichte der zwerghaften Götter in Ägypten", Moskau 1913, Abb. 19.

102. Bes-Figur von einem Zauberstab aus Elfenbein, Ägypten. Aus F. Legge: „The Magic Ivories of the middle Empire", Soc. of Bibl. Arch. 1905. Taf. I, Fig. 5.

103. Bes-Figur aus „Geburt Amenophis III". Luxor. 18 Dyn. Aus H. Bonnet: „Bilder-Atlas zur Religionsgeschichte", 2.—4. Lieferung, Ägyptische Religion, Leipzig 1924.

104. Bes-Figur von einem elfenbeinernen Zauberstab aus Theben. 17. oder 18. Dyn. Britisches Museum, London. *Nach Kopie von Mannsfeld.*

105. Bes-Figur, Fayencestatuette, Ägypten. Aus Perrot u. Chipiez: „Histoire de l'art dans l'Antiquité", Paris 1882, S. 821, Abb. 549.

106. Bes-Statuette, Ägypten. Aus Lanzone: „Mitologia Egizia", ohne Ort und Jahr, Tafelband, Taf. 73, Abb. 1.

107. Bes-Statuette, Ägypten. Aus Lanzone: „Mitologia Egizia", ohne Ort und Jahr, Tafelband, Taf. 74, Abb. 2.

108. Bes-Statuette von einem Skarabäus, Tel Mugdara, Ägypten. Ashmolean-Museum, Oxford.

Nr. 109—111: Akanthus-Darstellungen.

109. Felsgravierung, Tel Issaghen II, Fezzan. *Nach Kopie von Cuno. 1328.*

110. Felsmalerei, In Ezzan, Sahara. Nach P. Durand et L. Lavauden in Anthropologie Bd. 36, 1926, S. 409/27.

111. Ornament auf einer Negada-Vase, Vordynastisches Ägypten. Afrika-Archiv, Frankfurt a. M.

Nr. 112—116: Kühe mit deutlicher Betonung des Euters.

112. Felsmalerei, Oued Djerat, Tassiliberge. Nach Reygasse-Rigal in „L'Anthropologie" Bd. 45, Heft 5, S. 565.

113. Felsmalerei, Oued Djerat, Tassiliberge. Nach Reygasse-Rigal in „L'Anthropologie" Bd. 45, Heft 5, S. 566.

114. Felsgravierung, Zolat el Hamad, Libysche Wüste. *Nach Kopie von Pauli, 1656.*

115. Felsgravierung, Oued Djerat, Tassiliberge. Nach Reygasse-Rigal in „L'Anthropologie", Bd. 45, Heft 5, S. 563.

116. Felsmalerei, Ain Dua, Uwenat-Gebirge, Libysche Wüste. *Nach Kopie von Pauli, 1508.*

Nr. 117—120: Jagden auf Ibexe.

117. Felsmalerei, Ido I, Tassiliberge. *Nach Kopie von Schulz, 1460.*
118. Felsgravierung, Kargur Talh, Uwenat, Libysche Wüste. *Nach Kopie von Krebs, 1526.*
119. Felsgravierung, Nubische Wüste. *Nach Kopie von Leissner, ohne Nr.*
120. Felsgravierung, Kilwa, Transjordanien. *Nach Kopie von Pauli.*

Nr. 121—126: Stierverehrung.

121. Felsgravierung, Tel Issaghen II, Fezzan. *Nach Kopie von Cuno, 1324.*
122. Felsmalerei, Ido I, Tassiliberge. *Nach Kopie von Schulz, 1467.*
123. Felsgravierung, Ksar Amar, Sahara-Atlas. Aus Leo Frobenius: „Hadschra Maktuba", München 1925, Taf. 125.
124. Felsmalerei, Uwenat, Libysche Wüste. *Nach Kopie von Pauli, 1532.*
125. Felsmalerei, Wadi Sora, Gilf Kebir, Libysche Wüste, Lib. 30. *Nach Kopie von Pauli.*
126. Felsgravierung, Goll Ajuz, Nubische Wüste. *Nach Kopie von Sebba, ohne Nr.*

Nr. 127—130: Verhüllte Hockerfiguren.

127. Felsmalerei, Oued Djerat, Tassiliberge. Nach Reygasse-Rigal in „L'Anthropologie" Bd. 45, Heft 5, S. 563.
128. Felsmalerei, Oued Djerat, Tassiliberge. Nach Reygasse-Rigal in „L'Anthropologie" Bd. 45, Heft 5, S. 563.
129. Felsmalerei, Tembuland, Kapprovinz, S. Afrika. *Nach Kopie von Mannsfeld, 700.*
130. Felsmalerei, Tylden, Kapprovinz, S. Afrika. *Nach Kopie von Mannsfeld, 731.*

Nr. 131—135: Menschen in gegürteten Röcken.

131. Felsgravierung, Agag Magoll, Nubische Wüste. *Nach Kopie von Frobenius, ohne Nr.*
132. Felsmalerei, Oued Djerat, Tassiliberge. Nach Reygasse-Rigal in „L'Anthropologie", Bd. 45, Heft 5.
133. Felsmalerei, Ido I, Tassiliberge. *Nach Kopie von Schulz, 1461.*
134. Felsmalerei, Ido I, Tassiliberge. *Nach Kopie von Schulz, 1465.*
135. Figur von einer archaisch-sumerischen Vase aus Khafaji. Britisches Museum, London. *Nach Kopie von Schulz, ohne Nr.*

Nr. 136—141: Läufer.

136. Felsmalerei, Spanien, Cueva Saltadora, Vallorta-Schlucht, Ostspanien (Seiten verkehrt.) *Nach Kopie von Bayrle, 1712.*
137. Felsmalerei, Ido I, Tassiliberge. *Nach Kopie von Schulz, 1460.*
138. Felsgravierung, In Habeter III, Fezzan. *Nach Kopie von Cuno, 1410.*
139. Felsmalerei, Wadi Sora, Gilf Kebir, Libysche Wüste. *Nach Kopie von Pauli, 1636.*
140. Felsmalerei, Basutoland, Südafrika. *Nach Kopie von Weyersberg, 624.*
141. Atum, Ortsgottheit von Heliopolis. Aus Baedeker: „Ägypten und der Sudan", 7. Aufl. Leipzig 1913, S. CLII, Abb. 3.

Aus technischen Gründen sind einige der Textabbildungen mit verkehrten Seiten wiedergegeben. Dieses ist jeweils mit s. v. darunter vermerkt.

Verzeichnis der Abbildungen auf Tafeln.

Fezzan.

Tafel I: a) Lager Tel Issaghen I. Photo von Frobenius.
b) Felswand Tel Issaghen II. Photo von Frobenius.

Tafel II: a) Felswand und Lager In Habeter II. Photo von Frobenius.
b) Felswand und Lager In Habeter I. Photo von Frobenius.

Tafel III: a) Lager In Habeter III. Photo von Frobenius.
b) Felswand In Habeter III mit den verschiedenen Gravierungsgruppen, zur Verdeutlichung mit Kreide nachgezogen. Photo von Frobenius.

Tafel IV: 1288, Tel Issaghen Ia, Gravierung: 1.03 zu 0.86 m. *2 Bubalusse.* Schlifflinientechnik in teilweise Doppel-Konturen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Die Gravierung befindet sich auf einem einzelnen Stein, in einiger Entfernung der Station 1a. Kopie in Bleistift von Cuno.
Darunter desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel V: a) 1290, Tel Issaghen Ia, Gravierung: 0.45 zu 0.45 m. *Bubalus.* Schlifflinientechnik in teilweise doppelten Konturen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Die Gravierung befindet sich auf einem einzelnen Stein, neben der Gravierung auf Tafel I. Es ist anzunehmen, daß diese Steine früher zusammenhängend waren. Kopie in Bleistift von Cuno.
b) 1365, In Habeter II, Gravierung: 1.40 zu 0.70 m. *Warzenschwein.* Konturen geschliffen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel VI: a) 1432, In Habeter III, Gravierung: 0.80 zu 0.64 m. *Nashorn.* Geschliffene Konturen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.
b) 1305, Tel Issaghen Ia, Gravierung: 0.62 zu 0.32 m. *Nashorn.* Konturen geschlagen, dann geschliffen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Die Darstellung befindet sich auf einem sehr verwitterten Stein, der als Grabeinfassung benutzt wurde. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel VII: 1378, In Habeter II, Gravierung: 1.40 zu 1.65 m. *Elefant.* Konturen geschliffen; im linken Vorderbein zwischen den Beinen geschlagen. Der unterste Teil der Gravierung ist abgesprungen. Auf der Kopie sind Vorderbeine vervollständigt. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.
Daneben desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel VIII: 1396, In Habeter IIIc, Gravierung: 0.46 zu 0.57 m. *Vorderteil eines Elefanten.* Geschliffene Konturen; sehr feine Arbeit; Körper teilweise reliefartig behandelt und anscheinend überpoliert, da die Oberfläche des Steines glänzend ist. Ober- und Stoßzähne in der ganzen Fläche geschliffen. Der Stein ist zerbrochen, und man kann annehmen, daß er mit Absicht beschädigt wurde. Besonders harter rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.
Daneben desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel IX: 1355, In Habeter II, Gravierung: 2.25 zu 2.60 m. *2 Elefanten.* Schlifflinientechnik in zum Teil doppelten, reliefartig behandelten Konturen. Der Stein ist an vielen Teilen der Gravierung abgeblättert. Gelber Sandstein. Patina grünschwarz. Kopie in Bleistift von Cuno.
Darunter desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel X: 1423, In Habeter III d, Gravierung: 1.20 zu 0.65 m. *Löwe*. Geschliffene Konturen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.
Darunter desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel XI: 1405, In Habeter III c, Gravierung: 2.15 zu 0.90 m. *Löwengruppe*. Tiefe geschliffene Linien. Rotgelber Sandstein mit sehr vielen Sprüngen. Kopie in Bleistift von Cuno.
Darunter desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel XII: a) 1407, In Habeter III c, Gravierung: 1.55 zu 0.80 m. *2 Meerkatzen* (vermutlich). Geschliffene Konturen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.
b) 1427, In Habeter III d, Gravierung: 2.90 zu 1.90 m. *4 Meerkatzen* (vermutlich). Sehr breite, tiefe, geschliffene Konturen. Die Körper der 1., 2. und 4. Meerkatze sind vollständig ausgeschliffen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XIII: a) 1333, Tel Issaghen II, Gravierung: 1.10 zu 1.85 m. *3 Giraffen*. Die Konturen der Giraffe links sind geschlagen, die der mittleren geschliffen. Das Muster im Körper ist ebenfalls geschliffen und dann poliert. Die Konturen der Giraffe rechts sind geschlagen, dann geschliffen. Die Körperfläche ist dichter geschlagen als die der Giraffe links. Rotgelb geaderter Sandstein. Patina blauschwarz. Kopie in Bleistift von Cuno.
b) 1308, Tel Issaghen I b, Gravierung: 0.80 zu 1.40 m. *4 Giraffen und Tifanik-Inschrift*. Geschliffene Konturen. Die Inschrift ist jünger und geschlagen. Rotgelber Sandstein, sehr verwittert. Patina grauviolett. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XIV: 1368/69, In Habeter II, Gravierung: 1.85 zu 1.05 m. *Giraffe* mit Kreissymbol. Konturen sehr tief geschliffen, Körperfläche geschlagen. Graugelber Sandstein. Patina braungrau. Kopie in Bleistift von Cuno.
Darunter Gravierung: 0.20 zu 0.20 m. Kopf derselben Giraffe. Besonders routinierte Linienführung. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XV: a) 1312, Tel Issaghen II, Gravierung: 0.75 zu 0.69 m. *Giraffe*. Geschlagene Konturen. Rotgelber Sandstein. Patina braunviolett. Kopie in Bleistift von Cuno.
b) 1420, In Habeter III d, Gravierung: 1.80 zu 1.78 m. *2 Giraffen und 1 Mensch*. Die Konturen der Giraffe sind geschliffen. Die Flächen des Kopfes der 2. Giraffe etwas geschlagen. Die Konturen der menschlichen Figur sind geschlagen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XVI: 1425, In Habeter III d, Gravierung: 0.55 zu 1.30 m. *Giraffe*. Breite geschliffene Konturen. Körperfläche geschliffen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.
Daneben desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel XVII: 1393, In Habeter III c, Gravierung: 2.25 zu 1.00 m. *Waran mit Jungem*. Breite geschliffene Konturen. Auf der Körperfläche des großen Waran sind noch ganz undeutlich frühere Querlinien erkennbar, die auf der Kopie nicht eingezeichnet sind. Die Augen sind ursprünglich im Stil der übrigen Gravierung dargestellt. Die 2 geschliffenen Punkte scheinen später hinzugefügt. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.
Darunter desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel XVIII: 1329, Tel Issaghen II, Gravierung: 1.67 zu 1.05 m. *Büffel, 2 Giraffen und nicht näher zu bestimmendes Tier*. Konturen geschlagen, dann geschliffen. Der Kopf des Büffels ist geschliffen, teilweise auch der Körper. Rotgelber Sandstein. Patina blauschwarz. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XIX: 1331, Tel Issaghen II, Gravierung: 2.60 zu 1.25 m. *Elefant und Büffel*. Konturen des Elefanten und Kopffläche geschliffen. Rotgelber Sandstein. Patina braunviolett. Kopie in Bleistift von Cuno.
Darunter desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel XX: 1311, Tel Issaghen I c, Gravierung: 1.65 zu 1.65. *1 Zeichen, 2 große Hörnertiere, 2 antilopenartige Tiere und 3 Strauße*. Das Zeichen ist in dünnen, geschlagenen und zum Teil

geschliffenen Linien graviert. Die Konturen der beiden Hörnertiere zum Teil geschliffen. Die Innenfläche geschabt und etwas geschlagen. Die Antilope unter den größeren Hörnertieren ist geschabt und geschlagen. Die Antilope unterhalb des Kopfes desselben Hörnertieres ist geschlagen. Die Strauße sind geschlagen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau und violett. Kopie in Ölfarbe von Cuno.

Darunter desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel XXI: 2 Photos vom Stein, von Frobenius, zu 1421, In Habeter IIId, gehörig. Auf oberem Photo nur die Konturen des Elefanten in Kreide nachgezogen.

Tafel XXII: 1421, In Habeter IIId, Gravierung: 1.84 zu 2.55 m. *2 Giraffen und 1 Elefant.* Geschliffene Konturen. Rotgelber Sandstein. Patina blau- und violettgrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XXIII: In Habeter I, Gravierung: 4.35 zu 1.90 m. Siehe auch Tafel XXIV und XXVIII. *Große Tiergruppe, darunter Sangarinder und Strauße.* Die Konturen sind geschliffen, die Körperflächen zum Teil poliert. Die Gravierung befindet sich auf einer Felsplatte, in etwa 50 m Höhe über der augenblicklichen Talsohle. Der Anlage nach schien es ein besonders wichtiges Bild. Gelbgrauer Sandstein. Patina schwarzgrau. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel XXIV: 1338, In Habeter I, Gravierung: 1.10 zu 0.80 m. Siehe Tafel XXIII. *Hörnertiere* (vermutlich Sangarinder) *und ein Ovaloid.* Die Konturen sind geschliffen; die Innenfläche des Ovaloids ist geschlagen, der untere Teil abgebrochen. Gelbgrauer Sandstein. Patina schwarzgrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XXV: 1345, In Habeter I, Gravierung: 0.60 zu 0.80 m. *Bruchstück, auf dem nur noch die hinteren Teile von 2 Tieren vorhanden sind.* Konturen geschliffen. Auf der abgebrochenen Fläche ist eine *Antilope* eingeschlagen und dann geschliffen; der Körper etwas geschlagen. Rotgelber Sandstein. Patina braun. Kopie in Bleistift von Cuno.

Daneben desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel XXVI: 1313, Tel Issaghen II, Gravierung: 0.70 zu 0.50 m. *Widderkopf, 1 Ovaloid und 3 Antilopen.* Die Konturen des Widderkopfes sind in breiten tiefen Linien geschliffen. Das Ovaloid ist geschlagen und dann geschliffen; der Körper des Widders und ein Teil des Ovaloids sind abgesprungen. Diese Stelle wurde später abgeschliffen und mit 3 Antilopen graviert; ihre Konturen sind geschliffen; die Innenflächen poliert. Dieser Teil des Steines ist ganz glatt und ohne Patina, während der obere Teil mit Widderkopf und Ovaloid grünlich patiniert ist. Rotgelber Sandstein. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XXVII: 1431, Tel Issaghen IIIa, Gravierung: 0.44 zu 0.78 m. *Strauß.* Konturen geschliffen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XXVIII: a) 1340, In Habeter I, Gravierung: Teilausschnitt 2.00 zu 1.40 m. Siehe auch Taf. XXIII. *3 Strauße.* Breite geschliffene Konturen. Gelbgrauer Sandstein. Patina schwarzgrau. Kopie in Ölfarbe von Cuno.

b) 1342, In Habeter I, Gravierung: 1.10 zu 0.65 m. *4 Strauße.* Konturen geschliffen. Rotgelber Sandstein. Die blauschwarze Patina geht wie ein Halbkreis durch die Körper der Tiere. Der untere Teil des Bildes ist ohne Patina. Die Gravierung befindet sich nur 0.30 m über dem Erdboden. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XXIX: a) 1306, Tel Issaghen Ia, Gravierung: 0.60 zu 0.50 m. *Kopf eines Mähnenschafes.* Einzelne Linien, die wahrscheinlich den Körper darstellten, aber zu undeutlich zur Wiedergabe sind, waren noch vorhanden. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

b) 1346, In Habeter I, Gravierung: 0.80 zu 0.60 m. *Fragment eines Ovaloids und Kopf eines Mähnenschafes.* Die Konturen des Tierkopfes und die Fläche des Ovaloids sind geschlagen. Rotgelber Sandstein. Patina blauschwarz. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XXX: a) 1408, In Habeter III c, Gravierung: 0.62 zu 0.53 m. *Tier ohne Kopf.* Geschliffene Konturen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

b) 1353, In Habeter I, Gravierung: 0.32 zu 0.20 m. *Tiere unbestimmbarer Art.* Konturen geschliffen. Graugelber Sandstein. Patina ist schwach und braungrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

c) 1386, In Habeter III b, Gravierung: 1.10 zu 0.40 m. *Antilopen*, übereinander graviert. Geschliffene Konturen. Der Antilopenkopf in der Mitte hat wohl ursprünglich nur den geschlagenen Kreis als Auge gehabt. Die zwei Löcher wurden später dazu geschlagen. Rotgelber Sandstein. Patina braun. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XXXI: 1419, In Habeter III d, Gravierung: 1.30 zu 1.90 m. *Giraffe, Fragment eines Straußes und 2 Kreise*, von denen der eine radähnlich ist. Die Giraffe, der radähnliche Kreis und der Strauß sind geschliffen, der obere Kreis scheint jünger, ist nur geschlagen und hat kaum Patina. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XXXII: a) 1298, Tel Issaghen I a, Gravierung: 1.10 zu 0.70 m. *2 widderähnliche Tiere*; jedes von ihnen in einem Ovaloid. Die Konturen sind geschlagen, dann geschliffen. Die Körperflächen der Tiere sind gleichfalls geschlagen und später poliert. Es kommt die Steinfarbe durch, das linke Tier ist nicht mehr deutlich. Graugelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

b) 1392, In Habeter III c, Gravierung: 1.06 zu 0.62 m. *2 Strauße und 2 Ovaloide.* Die Konturen der Strauße sind geschliffen, auch die Körperfläche des linken Straußes, die Ovaloide sind in der ganzen Fläche geschlagen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XXXIII: 1402, In Habeter III c, Gravierung: 0.72 zu 0.68 m. *6 Strauße in einem Kreis und 1 Mensch.* Die Konturen der Strauße sind geschlagen, dann geschliffen, Kreis und Mensch nur geschliffen. Unten links war ursprünglich noch ein weiterer Strauß (auf Kopie nicht dargestellt). Der Stein ist zerbrochen, und man sieht nur noch Kopf und Leib des Vogels. Rotgelber Sandstein. Patina braungrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XXXIV: 1385, In Habeter III b, Gravierung: 1.05 zu 0.80 m. *Rinderkopf und Strauß in radförmigem Zeichen.* Konturen der Tiere sind geschliffen, die radähnliche Figur geschlagen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XXXV: 1347, In Habeter I, Gravierung: 1.10 zu 0.65 m. *Radähnliches Zeichen zwischen 1 Strauß und 1 Ibis.* Die Konturen sind geschlagen, dann geschliffen. Die Körperfläche des Ibis ist stellenweise geschlagen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno. Darunter desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel XXXVI: a) 1302, Tel Issaghen I a, Gravierung: 1.00 zu 0.65 m. *Rindergruppe.* Konturen geschliffen, Körperfläche geschlagen. Graugelber Sandstein. Patina grauviolett. Die Darstellung ist ziemlich zerstört. Kopie in Bleistift von Cuno.

b) 1301, Tel Issaghen I a, Gravierung: 1.10 zu 0.65 m. *Rindergruppe* (von dem deutschen Afrikareisenden Heinrich Barth zuerst gefunden und skizziert). Die Konturen sind geschliffen, die Körperflächen geschlagen, dann teilweise poliert. Graugelber Sandstein. Patina grauviolett. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XXXVII: a) 1316, Tel Issaghen II, Gravierung: 1.24 zu 0.65 m. *2 Sangarinder.* Konturen geschliffen. Der Stein ist an manchen Stellen poliert. Rotgelber Sandstein. Patina kaum vorhanden. Kopie in Bleistift von Cuno.

b) 1300, Tel Issaghen I a, Gravierung: 0.90 zu 0.48 m. *2 Rinder.* Konturen geschliffen, Körperflächen geschlagen. Graugelber Sandstein. Patina grauviolett. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XXXVIII: 1337, In Habeter I, Gravierung: 0.83 zu 0.74 m. Siehe auch Tafel XXIII. *Sangarind.* Konturen geschliffen, die Innenfläche poliert; reliefartige Arbeit. Gelbgrauer Sandstein. Patina schwarzgrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XXXIX: 1291, Tel Issaghen Ia, Gravierung: 0.90 zu 0.70 m. *Kopf eines Rindes und eine schwer deutbare Figur.* Letztere ist geschlagen, die Konturen des Tieres sind geschliffen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Die Darstellung befindet sich auf einem Stein, in der Nähe der Gravierungen von Tafel IV und Va. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XL: a) 1433, In Habeter IIIe, Gravierung: 2.53 zu 0.75 m. *Rinder.* Konturen geschlagen, dann geschliffen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

b) 1357, In Habeter II, Gravierung: 1.75 zu 1.00 m. *Eine radähnliche Figur mit Linienresten auf der Innenfläche und 3 Tiere* (die beiden größeren wahrscheinlich von primigenem Typ). Das Tier ganz links ist schwach geschlagen und etwas geschliffen, die Innenfläche des Kopfes ist geschliffen. Die zwei größeren Tiere haben tiefe, geschliffene, auf der Körperfläche zum Teil geschlagene Linien. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XLI: a) 1403, In Habeter IIIc, Gravierung: 1.10 zu 0.80 m. *Rinder* (nur noch sehr unvollständig). An dieser Felszeichnung kann man vielleicht sehen, wie ein Bild entstanden ist, da alle Bearbeitungsstadien erkennbar. Von drei Tieren sind die Köpfe in Doppelkonturen ausgeführt, im übrigen sind die Konturen teilweise geschliffen, manche auch nur geschlagen. Rotgelber Sandstein. Patina braungrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

b) 1370, In Habeter II, Gravierung: 1.40 zu 0.70 m. *Sangarinder.* Alle Konturen geschliffen. Anscheinend ist der Stein vorher bearbeitet worden; er sieht wie geschlagen aus. Graugelber Sandstein. Patina blau- und grauviolett. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XLII: a) 1367, In Habeter II, Gravierung: 1.90 zu 0.85 m. *Hörnertiere.* Das erste Tier von links hat geschliffene Konturen, die Fläche des Kopfes ist ebenfalls geschliffen. Das zweite Tier hat geschliffene Konturen, die Körperfläche ist geschlagen. Die Konturen des dritten Tieres sind geschlagen, dann geschliffen. Dieses Tier ist besonders stark verwittert. Die Konturen des vierten sind ebenfalls geschlagen, dann geschliffen, die Körperfläche geschlagen. Das fünfte Tier hat geschliffene Konturen, Tier 2, 3 und 4 müssen ursprünglich Doppelkonturen gehabt haben. Wahrscheinlich waren sie ähnlich gearbeitet wie die Tiere auf Gravierung von Tafel XLIb. Graugelber Sandstein. Patina braungrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

b) 1377, In Habeter II, Gravierung: 1.70 zu 0.85 m. *Rinder, von denen eines zurückblickt, und 1 Ovaloid.* Das erste Tier ist geschliffen, zum Teil in Doppelkonturen; das Ovaloid darüber ist ebenfalls geschliffen. Das zweite Tier ist in sehr tiefen Doppelkonturen geschliffen, auch die Körperfläche ist geschliffen. Die Konturen des 3. und 4. Tieres sind geschlagen und dann geschliffen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XLIII: a) 1335, Tel Issaghen II, Gravierung: 0.50 zu 0.50 m. *Stier mit Symbol zwischen den Hörnern.* Konturen geschlagen, dann geschliffen. Rotgelber Sandstein. Patina blauschwarz. Kopie in Bleistift von Cuno.

b) 1382, In Habeter IIIa, Gravierung: 1.50 zu 0.60 m. *Stier mit Symbol zwischen den Hörnern und Strauß.* Tiefe, geschliffene Konturen, besonders beim Stier; vom Stein ist ein Stück abgebrochen, ein Bein des Straußes fehlt. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XLIV: 1364, In Habeter II, Gravierung: 0.60 zu 0.58 m. *Ziegenähnliche Tiere.* Die Konturen sind geschlagen, dann geschliffen. Die Körperflächen zum Teil geschliffen. Die geschliffenen Stellen sind heller. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XLV: 1430, In Habeter IIIe, Gravierung: 0.58 zu 0.44 m. *Widderkopf.* Geschliffene Konturen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XLVI: 1318, Tel Issaghen II, Gravierung: 1.50 zu 0.52 m. *Rindertreiber mit Last* und *Rinder*. Die Konturen sind geschlagen, aber in anderer Weise als die der übrigen Gravierungen: sie sind durch aneinandergereihte Punkte gebildet. Rotgelber Sandstein. Patina braunviolett. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XLVII: a) 1363, In Habeter II, Gravierung: 0.58 zu 0.67 m. *Menschliche Figur*. Flache, geschliffene Konturen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

b) 1391, In Habeter III c, Gravierung: 0.40 zu 0.40 m. *Bogenschütze*. Geschliffene Konturen. Die Figur befand sich vor einer Giraffenherde, die Tiere waren sehr stark verwittert. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XLVIII: 1409, In Habeter III c, Gravierung: 0.20 zu 0.30 m. *Menschliche Gestalt mit Lendenschurz*. Konturen und Fläche des Kopfes geschliffen. (Später, scheinbar von Karawanenleuten, sind auf dem Schurz die Geschlechtsteile eingezeichnet, in der Kopie nicht angegeben.) Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel XLIX: 1413, In Habeter III d, Gravierung: 0.56 zu 0.66 m. *Menschliche Figur*. Die Konturen sind geschliffen, der Stein ist zerbrochen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel L: 1309, Tel Issaghen I c, Gravierung: 1.15 zu 0.75 m. *Streitende Menschen und hundeähnliches Tier*. Die Konturen sind vorgeschlagen, dann geschliffen. Ziemlich rohe Arbeit. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Darunter desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel LI: a) 1317, Tel Issaghen II, Gravierung: 0.29 zu 0.33. *Menschendarstellung* (der Überrest einer Gruppe). Konturen geschliffen. Rotgelber Sandstein. Patina blauschwarz. Kopie in Bleistift von Cuno.

b) 1303, Tel Issaghen I a, Gravierung: 0.44 zu 0.78 m. *Kniende Gestalt*. Die Konturen sind geschliffen, zum Teil aber abgeplatzt. Die Darstellung befindet sich auf einem ziemlich verwitterten Stein, der als Grabeinfassung benutzt wurde und umgefallen war. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Darunter desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel LII: a) 1322, Tel Issaghen II, Gravierung: 1.25 zu 0.86 m. *Sechs Menschen tragen eine Last*, darüber zwei Menschen von Oval und Kreis umrahmt. Die Konturen sind geschlagen. Rotgelber Sandstein. Patina braungrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

b) 1320, Tel Issaghen II, Gravierung: 0.42 zu 0.40 m. *Vier Menschen tragen eine Last, auf der ein Mensch hockt*. Die Konturen sind geschlagen und etwas nachgeschliffen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel LIII: a) 1330, Tel Issaghen II a, Gravierung: 0.20 zu 0.26 m. *Ein Mensch trägt eine Last*. Konturen geschlagen. Die Darstellung ist der Rest einer nicht mehr erkennbaren Gruppe. Rotgelber Sandstein. Patina braunschwarz. Kopie in Bleistift von Cuno.

b) 1410, In Habeter III d, Gravierung: 0.60 zu 0.88 m. *Tierköpfiger Mensch, darüber ein Tierkopf*. Die Konturen sind geschlagen, dann geschliffen; der Kopf des Tieres Reliefarbeit. Der Stein ist sehr verwittert. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel LIV: 1416, In Habeter III d, Gravierung: 1.75 zu 1.25 m. *Tierköpfige Menschen schleppen ein Nashorn fort*. Geschliffene Konturen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno. Darunter desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel LV: 1293, Tel Issaghen I a, Gravierung: 0.95 zu 0.75 m. *Tierköpfige Menschen, zwischen ihnen ein Tier, darüber eine kleine Figur mit erhobenen Armen*. Diese Gruppe wurde von dem deutschen Afrikareisenden Heinrich Barth zuerst gefunden und skizziert. Die Konturen sind geschliffen, zum Teil auch die Flächen; die kleine Figur oben ist geschlagen. Die

Gravierung befindet sich auf der horizontalen Fläche einer Felskuppe. Rotgelber Sandstein. Patina blau und violettgrau. Kopie in Bleistift von Cuno.
Darunter desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel LVI: 1373, In Habeter II, Gravierung: 1.45 zu 0.90 m. *Tierköpfige Gestalten, eine mit einem antilopenartigen Tier in der Hand.* Die Konturen sind vorpunktiert und zum größten Teil nachgeschliffen. Die rechte Figur ist sehr viel sorgfältiger gearbeitet als die andern. An ihrer Hand ist die Halslinie des Tieres wegpoliert. Rechts ist ein Stück Fels weggebrochen; anscheinend war darauf eine dritte Figur. Graugelber Sandstein. Patina braun, grau und violett. Kopie in Bleistift von Cuno.
Darunter desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel LVII: 1434, In Habeter IIIe, Gravierung: 1.10 zu 0.55 m. *Mensch mit Eselsmaske und Rind* (Hausbüffel). Sehr tief geschliffene Konturen. Gelber Sandstein mit vielen Sprüngen; Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel LVIII: 1435, In Habeter IIIe, Gravierung: 0.20 zu 0.55 m. *Einzelabbildung des Mannes mit der Eselsmaske.* Kopie in Bleistift von Cuno.
Daneben Photo vom Stein (dasselbe wie Tafel LVII), von Frobenius.

Tafel LIX: a) 1436, In Habeter IIIe, Gravierung: 0.90 zu 1.00 m. *Tiermaske mit einzelnen Linienresten darunter und Rind* (Hausbüffel). Konturen 2,5 cm tief und breit. Gelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.
b) 1437, Gravierung: 0.21 zu 0.21 m. *Einzelabbildung der Tiermaske.* Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel LX: a) 1295, Tel Issaghen Ia, Gravierung: 1.07 zu 1.49 m. *Vereinigung.* Die Linien der drei Figuren sind vorgeschlagen, dann geschliffen, die mittlere Figur besonders tief. Die Rückenlinie des Rindes ist geschliffen, die übrigen Konturen sind nur geschlagen. Rechts über dem Rind eine zweite Vereinigungsszene, nur geschlagen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.
b) 1297, Tel Issaghen Ia, Gravierung: 0.30 zu 0.26 m. *Vereinigung.* Geschlagen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Die Darstellung liegt auf einer horizontalen Fläche der Felskuppe. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel LXI: 1362, In Habeter II, Gravierung: 4.20 zu 1.60 m. *Männliche Figuren und Strauße.* Die ersten beiden Figuren links geschabt, der Strauß geschlagen und etwas geschliffen; die dritte Figur geschlagen. Der Strauß und die vierte Figur sind geschlagen, dann geschliffen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel LXII: a) 1428, In Habeter IIIe, Gravierung: 0.75 zu 0.92 m. *Männliche Figur.* Die Konturen zuerst geschlagen, dann geschliffen. Der Fuß ist mit besonderer Sorgfalt gearbeitet, der Stein ist zerbrochen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.
b) 1387, In Habeter IIIb, Gravierung: 0.56 zu 0.42 m. *Männliche Figur und Tier.* Die Konturen sind geschlagen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.
Darunter desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel LXIII: 1395, In Habeter IIIc, Gravierung: 1.25 zu 0.90 m. *Elefant und Mensch.* Geschliffene Konturen. Der Stein ist sehr stark beschädigt. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.
Darunter desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel LXIV: 1388, In Habeter IIIb, Gravierung: 1.40 zu 0.90 m. *Mensch und elefantenähnliches Tier.* Tiefe geschliffene Linien. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.
Darunter desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel LXV: 1366, In Habeter II, Gravierung: 1.40 zu 1.10 m. *Giraffe, tanzende Menschen und Rind.* Die Menschen sind geschlagen und teilweise geschliffen, besonders jene vor der Giraffe. Die Konturen der Giraffe sind geschliffen, die Körperfläche ist geschliffen, dann geschlagen, Kopf nur geschlagen. Konturen und Körperfläche des Rindes sind geschliffen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel LXVI: 1415, In Habeter III d, Gravierung: 1.30 zu 1.00 m. *Giraffe und zwei Menschen.* Die Konturen der Giraffe und die feinen kleinen Linien, die das Fell wiedergeben, sind geschliffen, ebenfalls die menschlichen Figuren. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Darunter desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel LXVII: 1324, Tel Issaghens II, Gravierung: 2.46 zu 1.38 m. *Büffel, Bogenschützen und ein Pferd.* Die Konturen des Büffels sind geschlagen, dann geschliffen; die Felsfläche zwischen dem Kopf und dem rechten Horn ist geschliffen. Die Konturen des größten Bogenschützen und die des Pferdes sind geschliffen, doch nicht so tief wie die des Büffels. Der Bogenschütze über dem Büffel hat geschlagene, etwas nachgeschliffene Konturen. Die Figuren vor dem Büffel sind alle nur geschlagen, bis auf die unterste Gruppe, die geschliffen ist. Dieses Bild muß von besonderer Wichtigkeit gewesen sein, da es an dem günstigsten Platz der ganzen Felsbilderstelle angebracht ist. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau und schwärzlich. Kopie in Bleistift von Cuno.

Darunter desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel LXVIII: a) 1406, In Habeter III c, Gravierung: 2.20 zu 1.60 m. *Elefant und menschliche Figuren.* Die Konturen des Elefanten sind geschliffen, die Figuren geschlagen. Von den zwei Augen des Elefanten ist anscheinend eins später hinzugefügt, wie aus der Technik der abweichenden Form zu entnehmen ist. Rotgelber Sandstein. Patina braun. Kopie in Bleistift von Cuno.

Darunter desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

b) 1354, In Habeter II, Gravierung: 0.70 zu 1.40 m. *Bogenschützen hinter einem Tierfragment.* Die Konturen sind geschliffen. Gelber Sandstein. Patina grünschwarz. Der Stein ist sehr zerstört. Das Bild liegt im rechten Winkel zu den zwei Elefanten auf Tafel IX (ursprünglich vielleicht zusammengehörig). Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel LXIX: 1344, In Habeter I, Gravierung: 1.60 zu 0.80 m. *Vögel, Menschen, Ovaloid und* (vermutlich) *Tiermaske.* Die Vögel (von dem einen ist nur noch wenig erkennbar) sind geschlagen, dann geschliffen. Das Ovaloid ist geschlagen. Die Figur darunter geschlagen, dann etwas geschliffen. Der Bogenschütze rechts und die Tiermaske (?) hinter ihm sind geschlagen und dann geschliffen. Rotgelber Sandstein. Patina blauschwarz. Kopie in Bleistift von Cuno.

Darunter desgl. Photo vom Stein, von Frobenius.

Tafel LXX: In Habeter II, Photo vom Stein zu 1358, von Frobenius.

Tafel LXXI: 1358, In Habeter II, Gravierung: 11.75 zu 2.79 m. *Großes und kleines Nashorn, Bogenschütze, Tierfragment und vermutlich Reste eines Krokodils.* Die Linien des letzteren sind geschlagen, dann geschliffen. Das Tierfragment darunter hat tiefer geschliffene Konturen. Die Linien des großen Nashorns sind sehr tief und sorgfältig geschliffen, die des kleinen weniger tief. Die Konturen des Bogenschützen sind geschlagen, dann geschliffen; am Oberkörper sorgfältiger; an den Beinen sieht man manchmal noch Punktierung. Die nur punktierten Linien stellen vermutlich eine Wasserlache dar. Das große Nashorn hat unterhalb des Auges einen später eingravierten kleinen Kreis. Rotgelber Sandstein. Patina grau- und blauviolett. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel LXXII: In Habeter II, Photo vom Stein, zu 1360 und 1361, von Frobenius.

Tafel LXXIII: a) 1361, In Habeter II, Gravierung: 1.00 zu 1.40 m. *Nicht bestimmbare Darstellungen* (vielleicht Felsenlandschaft) *und kleines Tier.* Kopie in Bleistift von Cuno.

b) 1360, In Habeter II, Gravierung: 1.20 zu 2.00 m. *Nicht bestimmbare Darstellungen* (vielleicht Felsenlandschaft) *und kleines Tier* (zu vereinfacht gezeichnet, um die Art erkennen zu lassen). Die Konturen beider Gravierungen sind geschliffen, die von 1361 besonders tief. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel LXXIV: a) 1351, In Habeter I, Gravierung: 0.28 zu 0.21 m. *Rispenähnliches Gebilde.* Geschliffen. Graugelber Sandstein, keine Patina. Kopie in Bleistift von Cuno.

b) 1349/50, In Habeter I, 2 Gravierungen: 0.32 zu 0.16 und 0.33 zu 0.15 m. *Schleiflinien.* Graugelber sehr harter Sandstein. Keine Patina. Kopie in Bleistift von Cuno.

c) 1438, In Habeter III e, Gravierung: 0.55 zu 0.70 m. *Unklare Darstellung.* Geschlagene und geschliffene Doppelkonturen, auch in den Flächen zum Teil geschlagen. Rotgelber Sandstein. Patina blaugrau. Kopie in Bleistift von Cuno.

Tafel LXXV: 1315, Tel Issaghen II, Malerei: 0.35 zu 0.53 m. *3 Giraffen.* Sie sind an die Decke einer Höhle in weißer Farbe auf rotgelbem Sandstein gemalt. Es ist die einzige Malerei, die in dieser Gegend gefunden wurde. Kopie in Aquarell von Cuno.

Tassili-Berge.

Tafel LXXVI: Ido I, Doppelgrotte in der Nähe des ausgetrockneten Idoflußbettes in den Tassilibergen. Fundstelle verschiedener Gruppen von Malereien. Photo von Jensen.

Tafel LXXVII: 1476, Ido V, Malerei in braunroter Farbe: 0.46 zu 0.82 m. *Stehende Gestalt mit erhobenem Arm.* Sie ist ungewöhnlich gut proportioniert und durchgebildet, der Schurz ist dadurch dargestellt, daß die Farbe ausgespart wurde. Die Gestalt ist von einer hellen weißrosa Kontur umgeben. Der Kopf ist sehr undeutlich. Kopie in Öl von Schulz.

Tafel LXXVIII: 1467, Ido I, Malerei, bräunlichrot: 1.05 zu 0.82 m. *Hörnertier, zwei menschliche Gestalten und Punktreihen.* Das Tier und die Gestalt vor ihm sind sehr kräftig in der Farbe, die Figur hinter dem Tier mit einer langen Stange und die Punktreihen sehr verblaßt. Es handelt sich augenscheinlich um zwei verschieden alte Schichten. Spuren oberhalb und auf dem Körper des Tieres deuten darauf hin, daß hier eine zweite Figur vorhanden war, wie jene hinter dem Tiere. Kopie in Aquarell von Schulz.

Darunter desgl. Photo vom Stein, von Jensen.

Tafel LXXIX: a) 1461, Ido I, Malerei in braunroter Farbe: 1.54 zu 0.67 m. *Stehende, schreitende und hockende menschliche Gestalten.* Neben der großen Figur ganz rechts erscheint sehr blaß eine Gestalt ganz gleicher Art wie diejenige hinter dem Tier auf Tafel LXXVIII. Also auch hier zwei verschiedenartige Schichten. Reihen größerer Punkte, ebenfalls sehr blaß. Eine Gruppe von Punkten und darunter ein kleiner Mensch mit Tierkopf sind etwas violett gefärbt. Die hockenden Gestalten erinnern an südafrikanische Felsbilder. Ein eigentümlicher Zug der Malereien in den Tassilibergen ist das kurze, abstehende Röckchen, das viele anscheinend männliche Gestalten tragen. Kopie in Aquarell von Schulz.

b) 1462, Ido I, Malerei in braunroter Farbe: 1.62 zu 0.64 m. *Menschliche Gestalten; oben links treibt eine tierköpfige Gestalt zwei Tiere vor sich her.* Eine Gruppe von Frauen ist mit langen Röcken bekleidet; die Silhouetten sind ostspanischen Malereien sehr ähnlich. Kopie in Aquarell von Schulz.

Tafel LXXX: 1460, Ido I, Malerei in braunroter Farbe: 1.24 zu 0.54 m. *Jagdszene mit Mähnenschaf, Hunden und Menschen. Ganz rechts die verblaßte Darstellung eines Gefäßes (?) und einige Linienreste.* Die Tiere sind sehr fein gezeichnet, beispielsweise die Ohren des angreifenden Hundes. Kopie in Aquarell von Schulz.

Tafel LXXXI: a) 1465, Ido I, Malerei in hellroter Farbe: 0.34 zu 0.22 m. *Gruppe von drei hockenden und zwei stehenden Gestalten.* Die hockende Figur links hat einen Tierkopf und erinnert

sehr an südafrikanische Felsbilder. Die Farbe ist fast weiß geworden, durch Anfeuchten bekommt sie den ursprünglichen Ton. Kopie in Aquarell von Schulz.

b) 1463, Ido I, Malerei in braunroter Farbe: 0.62 zu 0.12 m. *Vier sitzende Menschengestalten.* Die Köpfe sind undeutlich bis auf einen Tierkopf. Über der rechten Gestalt in blasser Farbe Schultern- und Kopfansatz einer gleichen Figur. Daneben ein merkwürdiges, nicht zu deutendes Zeichen. Kopie in Aquarell von Schulz.

Tafel LXXXII: a) 1466, Ido I, Malerei in violettrötlicher Farbe: 0.14 zu 0.21 m. *Stehende bekleidete weibliche Gestalt.* Kopie in Aquarell von Schulz.

b) 1486, Ido Jacheamén, Malerei in violetter und rötlicher Farbe: 0.18 zu 0.19 m. *Zwei laufende Gestalten.* Wieder ein Beispiel von Malerei aus verschiedener Zeit: die obere rötliche Figur liegt deutlich über der unteren violetten. Daneben befinden sich rote Farbflecken, deren Bedeutung nicht mehr zu erkennen ist. An anderer Stelle der gleichen Felswand befinden sich die Gravierungen, die auf Tafel LXXXVII reproduziert sind. Kopie in Aquarell von Schulz.

c) 1470, Ido III, Graugelblich erscheinende Malerei: 1.12 zu 0.50 m. *Oberkörper menschlicher Gestalten mit merkwürdig deformierten Köpfen und ungewöhnlich naturalistischem Profil.* Die Malerei liegt so an der Rückwand einer Grotte, daß die Morgensonne die noch deutlichen Teile der Figuren nicht erreicht. Die Malerei war wahrscheinlich nach unten fortgesetzt. Auch der Farbton des noch sichtbaren Teiles des Bildes ist kaum noch vorhanden. Anscheinend ist nur das fettige Bindemittel im Gestein erhalten geblieben. Kopie in Öl von Schulz.

Tafel LXXXIII: a) 1472, Ido III, Malerei in hellroter und weißer Farbe: 1.29 zu 0.63 m. *Rindergruppe und schreitende menschliche Gestalt.* Kopie in Öl von Schulz.

b) 1471, Ido III, Malerei in hellroter, zum Teil gelblichroter Farbe: 1.49 zu 1.28 m. *Tiergruppen.* Die Tiere sind sehr gut gezeichnet, aber auch Zoologen war es nicht möglich zu bestimmen, welcher Tiergattung sie angehören. Ein Tier links oben ist nur in Kontur gezeichnet; vielleicht kann man daraus auf die Malweise schließen: daß zuerst der Umriß aufgezeichnet und dann die Körperflächen mit Farbe ausgefüllt wurden. Kopie in Öl von Schulz.

Tafel LXXXIV: a) 1477, Ido VI, Malerei in rot, grau und schwarz: 0.36 zu 0.24 m. *Mann mit Hund.* Die laufende menschliche Gestalt in roter Kontur; das Tier in grauem Umriß und mit schwarzen Flecken. Kopie in Aquarell von Schulz.

b) 1482, Ido VII, Malerei in bräunlicher und roter Farbe: 0.54 zu 0.33 m. *Rind, Gefäße und Fragmente dreier menschlicher Körper.* Die Konturen der Figuren sind dunkelrot, die Flächen hellbräunlichrot, das lange doppelhalsige Gefäß (?) über dem Rind hellbraun mit dunkelbrauner Kontur; über dem einen der Gefäße rechts erscheint ein menschlicher Oberkörper. Die kleine Grotte, in der sich diese Malerei befindet, muß einmal über und über mit Figuren bedeckt gewesen sein, die ungewöhnlich sicher und in einer für Felsmalerei verhältnismäßig komplizierten Weise dargestellt waren. Man konnte leider nur noch sehr wenig erkennen, darunter aber einige Figuren, die wie hier in zwei Tönen gemalt waren, mit dunklerer Kontur und hellerer Flächenfüllung. (Siehe Textzeichnungen Nr. 1—4 von derselben Felswand.) Kopie in Aquarell von Schulz.

Tafel LXXXV: a) 1475, Ido V, Malerei in sehr kräftigem Braunrot: 0.73 zu 0.30 m. *Laufender Mann, Kamel mit Reiter und Tier unbestimmbarer Art.* Die Kameldarstellung und auch die sehr kräftige Farbe läßt annehmen, daß diese Malerei jünger ist als die auf den vorhergehenden Tafeln. Sie unterscheidet sich aber von den üblichen Tuaregmalereien durch die lebendigere und feinere Wiedergabe. Kopie in Aquarell von Schulz.

b) 1492, Tadjédem, Malerei in hellroter Farbe: 0.76 zu 0.78 m. *Zwei bekleidete stehende Gestalten.* Die Größe der Figuren ist im Vergleich zu der sonst in den Tassilibergen

üblichen ganz beträchtlich; Proportion und Zeichnung wirken aber primitiver. Kopie in Farbstift von Schulz.

c) 1491, Tadjédem, Malerei in hellroter Farbe: 0.75 zu 0.77 m. *Vier bekleidete, vermutlich weibliche Figuren. Eine angefangene Figur neben unklaren Zeichen; eine Konturzeichnung, die etwa wie ein großer Fuß aussieht.* Die Farbverteilung, ebenso wie die angefangene Figur links unten, zeigen an, daß zuerst die Konturen gezeichnet wurden. Bei der rechten Figur oben sieht es fast so aus, als seien die Schenkel und Beine unterhalb des Rockes angegeben. Kopie in Farbstift von Schulz.

Tafel LXXXVI: a) 1500, Ásekaïmírem, Malerei in gelblichrosa Farbe mit etwas dunkleren Konturen: 0.48 zu 0.28 m. *Zwei Pferdeantilopen, dazwischen menschliche Gestalt ohne Beine.* In der Grotte war wieder deutlich eine ältere und jüngere Schicht der Malerei zu unterscheiden. Zur ersteren gehören diese beiden charakteristisch wiedergegebenen Tiere und auch die Konturmalerei Textzeichnung Nr. 5. Kopie in Farbstift von Schulz.

b) Ásekaïmírem, Photo vom Stein, auf dem die jüngeren Malereien in sehr kräftiger rotbrauner Farbe deutlich hervortreten. Es sind grob gezeichnete Männchen, wohl mit Speer und Schild, in Kampfstellung gegenüber Kamelreitern. Photo von Jensen.

Tafel LXXXVII: a) 1487, Ido Jacheamén, Gravierung: 1.22 zu 0.90 m. *Tierdarstellung, die nicht näher zu bestimmen ist.* Geschlagene Konturen. Kopie in Abreibung von Schulz.

b) 1488, Ido Jacheamén, Gravierung, 1.30 zu 1.25 m. *Springendes Tier, vermutlich ein Hund.* Die Konturen sind ziemlich breit und tief geschlagen; die Flächen von Kopf, Hals und Hinterschenkel sind ganz ausgeschlagen. Kopie in Abreibung von Schulz.

Sahara-Atlas.

Tafel LXXXVIII: Sah. 4, Wadi Itel, Gravierung: 4.30 zu 1.90 m. *Eine gebärende Frau, drei Gnus, zwei Hörnertiere unbestimmter Art.* Zwei Stile erkennbar, einer in geschlagenen, der andere in geschliffenen Konturen (etwa 2—2,5 mm tief). In letzterem, wahrscheinlich jüngerem Stil sind die gebärende Frau, anschließend 2 ausgewachsene Gnus und darunter ein junges Gnu dargestellt. Im vermutlich älteren Stil die 2 Hörnertiere. Die Gravierung befindet sich auf einem großen einzelnen Stein, etwa 200 m entfernt von einer Wasserstelle eines ausgetrockneten Flußbettes. Rotgelber Sandstein. Kopie in Leimfarbe von Marr.

Tafel LXXXIX: Sah. 1, Wadi Itel, Gravierung: 2.30 zu 1.00 m. *Hörnertiere und Strauße.* Ebenfalls zwei Stile, der eine mit geschlagenen, der andere mit geschliffenen Umrissen. In geschlagener Technik größere Hörnertiere mit teils deutlichen, teils verwitterten roten Farbspuren an Kopf und Hinterkörpern; Strauße mit rot ausgemaltem Hals und Beinen, außerdem zwei kleinere Tiere. Rechts unten vermutlich ein Hund, rot ausgemalt. Rechts oben vermutlich eine Oryxantilope. Die Farbe ist rot bis bordeaurot. Links oben zwei Strauße in feiner Schlifflinientechnik. Bei einem der Strauße deutlich rote Farbe an Hals und Beinen erkennbar. Die Darstellungen befinden sich auf einem ca. 8 m langen Fries, der durch Wurfspuren sehr zerstört ist, an der rechten Außenwand vor dem Eingang in den 10 m langen Höhlenschacht. Dieser ist ca. 150 m von der Wasserstelle des jetzt ausgetrockneten Flußbettes entfernt. Sandstein, rötlichbraun. Kopie in Aquarell von Marr.

Tafel XC: Sah. 2, Wadi Itel, Gravierung: 4.20 zu 0.96 m. *Undeutliche Menschenfiguren und kleine Antilopen, Gnus, verschiedene Antilopenarten und eine anthropomorphe Gestalt, ein Rotbüffel.* Drei Stile erkennbar. Am ältesten sind die kleinen Darstellungen in feinen, zarten Ritzlinien von Menschen und Antilopen, diese ganz rechts zum Teil mit roten Farbspuren. Die Abbildungen in etwa 2 mm tief geschlagenen Konturen gehen an Kreuzungsstellen über die fein geritzten hinweg: ein Gnu ganz links, weiter an-

schließend 2 Pferdeantilopen, das vierte Tier von links ist eine deutliche Darstellung einer Kuhantilope. Schräg darunter, mit jungem Tier unter der Bauchlinie, ein Gnu. Links dahinter eine anthropomorphe Gestalt. Am jüngsten, weil wiederum die geschlagenen Figuren überschneidend, ist ein Rotbüffel in Schlifflinientechnik, in der Mitte des Bildes unter der zweiten Pferdeantilope. Sandstein, graugrün bis bräunlichschwarz. Die Darstellungen befinden sich an der rechten Innenwand des 10 m langen Höhlenschachtes. Kopie in Aquarell von Marr.

Tafel XCI: Sah. 3, Wadi Itel, Gravierung: 3.12 zu 0.72 m. *Antilopen und Menschen, Strauße und elefantenähnliches Tier, Bubalus, zwei antilopenartige und ein katzenähnliches Tier.* Drei Stile, wie im vorhergehenden Bild. Die Antilopen und Menschen sind in der feinen Ritztechnik dargestellt. Diese ist als die älteste Schicht zunächst von geschlagenen Linien überlagert: Strauße mit dunkelgrünlichen Farbspuren, schräg darunter ein elefantenähnliches Tier und über das ganze Bild verstreut einzelne Linienfragmente. Darüber die Darstellungen des jüngsten Stils in Schlifflinientechnik: links ein großer Bubalus antiquus, erkenntlich an dem geneigten Kopf und den weitausladenden Hörnern, oben Mitte zwei antilopenartige Tiere, an Kopf und Hinterkörpern grüne Farbspuren. Die Innenfläche der Tierfiguren ist ausgefüllt mit vielen zarten, kurzen Schlifflinien, die wohl das Fell angeben. Unter dem kleineren der beiden Tiere ist eine junge Antilope mit stark dunkelroter Farbspur. Ganz rechts in 4 mm tiefer Schlifflinie Darstellung eines katzenähnlichen Tieres. Das Ganze ist ein Ausschnitt aus einem 8 m langen Fries und befindet sich auf der linken Innenwand des 10 m langen Schachtes. Sandstein, rötlichbraun bis schwarzgrau. Kopie in Aquarell von Marr.

Bemerkung zum Textfiguren- und Tafelverzeichnis:

Die im Textfiguren- und Tafelverzeichnis sowie unter den Lichtdrucktafeln selbst angeführten Zahlen sind die Katalognummern der Originalkopien der Vorgeschichtlichen Reichsbildergalerie.

I. Kapitel.

Tatsachen und Fragen.

I. Jede Arbeit, die den Anspruch erhebt, wesentlich zu sein, soll das Motto ihres Bedeutungswillens auf der Stirn tragen.

Die Ergebnisse der DIAFE X nehmen in jedem Sinne die eigentliche Schlüsselstellung im Gesamtbau der bisherigen jungen kulturmorphologischen Feldforschung ein. Rein äußerlich betrachtet, tritt dieses schon darin zutage, daß bei Beginn der „Expedition" die Grundzüge der neuen Einstellung noch zu den Zielsetzungen ihrer Zeit im Widerspruch standen, nach deren Abschluß aber, wenn auch zunächst noch unsichtbar, die ihnen zukommende Spitzenstellung einnahmen. Es will das besagen, daß die in den 90er Jahren in Erscheinung getretenen Keime in das Alter der Blüte gelangt waren. Dieses aber bedeutet in Anbetracht der gewaltigen im Ablauf dieses Menschenalters zutage getretenen Gegensätze, daß wir damit Geschehnisse erlebt haben, die, wie wohl keine anderen, selbst gleichzeitig ebenso Aktion wie Beweis sind. Gewaltigere Gegensätze sind kaum je der Menschheit zuteil geworden als zur Zeit dieses Wendepunktes. Eine Periode, in der die Sehnsucht der Vergangenheit in Erfüllung ging, mußte einer anderen Platz machen, in der die menschliche Seele eine größere Zukunft erahnte.

Zwei allgemeingültige Grundfragen waren es, die in den 90er Jahren der jungen Kulturforschung Patendienste leisteten:

a) In Anbetracht der Tatsache, daß das Wirken der Sinne, des Geistes und der Seele jedes menschlichen Individuums, also aller Menschen, aller Nationen und aller Perioden bedingungslos verschiedenartig sein muß und ist, kann es keine größere Gefahr der Kulturbetrachtung geben, als die *Selbstverständlichkeit, mit der jeder die eigene Einstellung allen anderen Kulturen und Menschen gegenüber automatisch zugrundelegt.* Auslegen und Deuten muß als das eigenste, natürlichste und allgemeingültigste Bedürfnis des Menschen bezeichnet werden. Daher soll die erste Frage für jeden Kulturforscher lauten: Wie befreie ich mich von diesem Egozentrismus? Wie kann ich die Kulturen anderer Völker und Zeiten erlebnismäßig verstehen, ohne mich selbst einzuschalten? (Es wird gebeten, darauf zu achten, daß merkwürdigerweise kein einziger der alten Kulturtheoretiker diese wichtigste aller Fragen an die Spitze gestellt hat).

b) Die Arbeiten der 90er Jahre hatten erwiesen, daß die Kulturgeschichte einen Wandel von Stilformen aufweist, die untereinander in bedingtem Verhältnis stehen. Die Übersicht der durch historische Überlieferungen bekannten Tatsachen erlaubt die Annahme, daß das gesamte Kulturwerden als eine riesenhafte Einheit homogenen Gefüges die Bedingtheiten menschlichen Erlebens durch Räume und Zeiten darstellt. Wenn dem so ist, so muß es ein Postulat okzidentaler Geistigkeit sein, einen Weg zu finden, das gesamte Gefüge vorstellungsgemäß zu erforschen und zwar unter der Voraussetzung, daß es gelingt, die Bedingtheiten der menschlichen Erlebnisse, d. h. also die Geschichte der menschlichen Einstellung und der menschlichen Bewußtseinslage, faßbar zu

machen. Wie nun, so lautet demnach die zweite Frage, kann es möglich werden, von der Betrachtung der Oberfläche dieses Gewordenseins (wozu auch die geistige Geschichtsauffassung zu rechnen ist) zu einer Einsicht in die Tiefe dieses Geschehnisses zu gelangen?

Das waren die beiden Grundfragen, die in den Jahren 1895—1899 die Aufstellung der Kulturkreislehre zur Folge hatten. Es war beinahe selbstverständlich, daß die Lösung zunächst von den Ergebnissen, die die Erforschung ethnographischer Verhältnisse bringen mußte, erhofft wurde. Ebenso wie das Allgemeine selbstverständlich war, so auch das Einzelne, d. h. die Auswahl des Raumes Afrika; denn von vornherein war zu ersehen, daß das Bild dieses zuletzt von der europäischen Zivilisation zersetzten Kulturgemenges die besten Aufschlüsse geben mußte.

Der an sich schon fast automatisch durch eigenstes Gepräge sich zur Verfügung stellende ethnographische Raum gewann aber im Jahre 1894 durch eine Feststellung eine Bedeutung, die für einen Augenblick die Fachwissenschaft Westeuropas stark ergriff.

II. Daß die menschliche Kultur über das eigentliche noch derzeitig überlebende ethnographische Dasein der Naturvölker — also über ferne Räume hinweg — auch eine vorgeschichtliche Daseinsform aufweise, war seit einer längeren Reihe von Jahrzehnten schon durch die Funde an Steinwerkzeugen, die Feststellung diluvialer Kultursymptome usw. bekannt. Als im Jahre 1894 der französische Gelehrte Rivière die Feststellung machte, daß die Felsbilder der Höhle Altamira in Nordspanien aus der Eiszeit stammten, als infolge des Eintretens der Autorität von Cartailhac an dieser Tatsache nicht mehr zu zweifeln war, trat für einen Augenblick eine Erschütterung des Selbstgefühls europäischer Denkweise ein. Denn bis dahin hatte man vermeint, daß von den einfachsten Faustkeilen bis zur Madonna eines Raffael und dem Riesendampfer auf dem Ozean ein einziger steiler Weg von der niedrigsten Fähigkeit des Menschen bis zur höchsten Schaffensherrlichkeit geführt habe. Nun wurde es klar, daß die Menschheit schon einmal in verflossenen Jahrtausenden herrliche Kunstwerke hatte schaffen können, daß also schon einmal die Kultur herrliche Schöpfungen hervorgebracht hatte und dann augenscheinlich wieder auf einen Tiefstand zurückgesunken war. Das am meisten Aufregende an dieser Erkenntnis beruhte darin, daß von dieser Herrlichkeit auch nicht die geringste Erbschaft übriggeblieben war, und daß dieses Gewesene in den erst Jahrtausende später wiedererstandenen hohen Kulturen von Ägypten und Babylonien wiederzuerkennen sei. Den Schrecken, den diese Erkenntnis wenigstens für einen Augenblick in Europa erzielte, habe ich ebensogut im Ausland wie in Deutschland selbst erlebt, und er war es vielleicht, der die schroffste Opposition im Innern erweckte.

Weshalb sollte diese Kultur, deren fernere Spuren in Europa nicht mehr nachzuweisen waren, bedingungslos zugrunde gegangen sein? Nach der damaligen Einstellung befand sich während der Zeit des Diluviums Europa noch im Zusammenhang mit dem Erdteil Afrika, und die Meerenge von Gibraltar war noch nicht durchbrochen. Wenn nun solche Kultur in Spanien geblüht hat, wenn dann aber, wie die französische Wissenschaft meinte, das Klima während der aussterbenden Eiszeitkulturen in Nordeuropa so hart gewesen war, daß alles Menschliche zugrunde ging, so war doch nicht zu vermuten, daß die Menschen sich in diese mörderischen Umstände zurückziehen würden, sondern man mußte annehmen, daß die Menschheit, die fähig war, solche Kunstwerke zu schaffen, auch sonst eine gewisse Vernunft besessen hatte und, durch die Natur der Dinge veranlaßt, nach dem Süden abgezogen war. Im Süden müssen damals die herrlichsten Lebensbedingungen bestanden haben. Während im Norden das Eis bis über die Pyrenäen sich

erstreckte, war der große Nordkopf Afrikas durch eine Pluvialzeit ausgezeichnet. Steppen und Wälder, Flüsse und Seen und alles in allem freundliche Landschaften, die mit allerlei Getier angefüllt waren, müssen für dieses Gebiet charakteristisch gewesen sein. Eine einfache Überlegung mußte also zu der Annahme führen, daß die Kultur, die durch ein immer schlechter werdendes Klima aus Europa verdrängt wurde, sich nach Afrika zurückzog.

Selbstverständlich war dann bei diesem Gedankengang von vornherein zu berücksichtigen, daß mit dem Abschmelzen des Eises auf europäischem Boden in Nordafrika die Ausbildung der Wüste begann. Der Vorgang kann sich aber nicht schneller abgespielt haben als die europäische Enteisung selbst, und im Verlauf der Jahrhunderte oder Jahrtausende konnte sich die Menschheit aus dem Norden des Erdteiles ja immer weiter nach dem Süden verflüchtigen und dann bis zur Westküste oder über den Äquator hinweg bis zur Südspitze Afrikas den Rückzug ausdehnen.

Wenn dem so war — und ich erinnere mich so mancher Stunde, in der ich selbst mich beschwor, jeden einzelnen Skrupel, der auftauchen könnte, in Betracht zu ziehen — wenn dem so war, dann mußte das Kulturgefüge jener Art, aus dem seinerzeit in Europa die hohen Künste der Eiszeit aufgestiegen waren, wenn auch in noch so blasser, noch so kraftlos gewordener Art seine Nachwirkung heute noch *in Afrika* besitzen. Und — so fragte ich mich damals — sind nicht etwa in Südafrika noch jene eigentümlich eiszeitlich lebenden Buschmänner zuhause, die nach den Zeugnissen von Levaillant und anderen heute noch Bilder in die Felsen malen und gravieren?

So wurde denn die Erschütterung, die für einen Augenblick die Skepsis der Menschen der naturwissenschaftlich-mechanischen Weltanschauung hervorrief, zu einem der Ausgangspunkte, die die kulturmorphologische Forschung auf das Feld Afrika drängte.

III. Die DIAFE wurde begründet und begann ihre Arbeiten, das Wesen der lebendigen Kulturen zu erfassen und von dem Extrem des Andersartigen ausgehend sich zu bemühen, das Wesen der Kultur zu erforschen. Schon während der ersten Reise trafen wir auf jene Pygmäen im Urwald, die ihr Jagdtier in die Erde zeichneten und mit dem Bilde als Wesen des Tieres selbst sich auseinandersetzten. Die Niederschrift dieser Erfahrung befindet sich im ungedruckten Manuskript der ethnographischen Ergebnisse dieser Reise und wurde auszugsweise in dem Werk „Das unbekannte Afrika" erstmalig wiedergegeben; sie soll im nachfolgenden noch einmal im entsprechenden Zusammenhang mitgeteilt werden.

Schon damals trat die Gegensätzlichkeit der paideumatischen Einstellung der garten- und feldbautreibenden Negerstämme und dieser Altjäger so plastisch hervor, daß sie es von nun an nicht mehr unterließ, den Sinn des Beobachters zu leiten. Das wesentliche dieser Erscheinung wurde in den Ländern des oberen Niger- und Volta-Beckens ebenso deutlich wie im Benuegebiet und am Nil. Die Erscheinung steigerte sich in diesem Einfluß auf die Ausbildung wissenschaftlicher Forschungen bis zum Jahre 1926, d. h. bis zur DIAFE VIII, auf der einerseits das Felsbilderwesen der Nubischen Wüste und das Bilderwesen des ägyptischen Niltales die Geistigkeit der nubischen Hamiten und der nubischen Äthiopen in ihrer ungeheuren schroffen Gegensätzlichkeit deutlich machte. Ein gewaltiger Zwiespalt auf der einen Seite, die Notwendigkeit des Ineinandergreifens derartig schroffer Gegensätze auf der anderen Seite wurden als lebensbedingend immer klarer, und die Erscheinung als solche gewann von Jahr zu Jahr an Bedeutung.

Fürs erste erreichte die Beobachtung ihre Steigerung im Verlaufe der DIAFE IX. Die umfangreiche, in Südafrika geleistete Arbeit, für die es gelang, zum ersten Male eine zahlreichere Mitarbeiterschaft einzusetzen und dadurch ein breiteres Vergleichsmaterial zu schaffen, ließ von

neuem in allen ihren Zweigen das gleiche Phänomen polarer Spannungen erkennen. Der Großwildstil in der Felsbilderkunst, der augenscheinlich die letzten Reste einer fast untergegangenen Kultur charakterisierte, trat hier in deutlichen Gegensatz zu den Menschenbildern, die ihrerseits sehr wohl in einen kulturgeschichtlichen Zusammenhang zu bringen sind. Hier in Südafrika fanden wir ja noch die letzten Reste einer unlängst untergegangenen Hochkultur, konnten das eigentliche Wesen dieser Kultur, ihren Lebensstil und alle entscheidenden Symptome der Auswirkung eines bedeutenden Staatengebildes erkennen. Ein eigentümlich mythologisches Königtum war hier heimisch gewesen. Es gelang, alte Gräber zu finden und vor allen Dingen den mit den Gräbern zusammenhängenden Stil einer darstellenden Kunst. Dieser Stil, von uns als Keilstil bezeichnet, ist als Kunstform in dem gleichen Zusammenhang deutlich wie das Wesen der entscheidenden Staatenbildung. In den Büchern „Erythräa" einerseits wie in „Madsimu Dsangara" als Tafelwerk andererseits ist dargelegt worden, welche großen Zusammenhänge archäologisch-historischer Natur durch diese Funde und Feststellungen aufgeklärt worden sind.

Diese IX. Expedition hat den Einblick in die Zwiespältigkeit der zwei großen Stile als den entscheidenden Faktor einer schon von früh an bestehenden Differenzierung erwiesen.

Mit dem Abschluß dieser Unternehmung und der Festlegung dieser Tatsachen war in bezug auf unsere afrikanische Forschung in nicht mißzuverstehender Weise die Frage akut geworden: Ob es möglich sei, die immer wieder sowohl im gesamten Kulturaufbau wie in dessen künstlerischen Auswirkungen aufgetretene Unterschiedlichkeit bis in ein wahrhaft urgeschichtliches Stadium zurückzuverfolgen.

IV. In der Zeit, in der die DIAFE die verschiedenen Landschaften Afrikas durchzog, ist die Prähistorie als von Europa ausgehende Forschung auch zu für Afrika zuständigen verfeinerten Ergebnissen gelangt. Vor allen Dingen wurde es immer deutlicher, daß auch die eiszeitliche Kunst Europas zwei Stile aufweist. Wie Hugo Obermaier in „Hadschra Maktuba", einer Veröffentlichung des Forschungsinstituts für Kulturmorphologie, schon 1925 im Anschluß an unsere afrikanische Forschung eingehend dargelegt hat, sind die beiden Kunstarten des frankokantabrischen und des levantischen Felsbilderstiles auch auf verschiedene Gebiete verteilt. Die frankokantabrische Kunst, die Frankreich, Nord- und Westspanien beherrscht, steht mit ihren Formen dem auf Ostspanien beschränkten levantischen Stil schroff gegenüber. Die Frage dieser Stile möge hier genau präzisiert werden.

1. Der erste Stil, der im allgemeinen als der frankokantabrische bezeichnet wird, ist im Süden Frankreichs und im Norden von Spanien erhalten. Die Bilder sind in Höhlen angebracht, meist unterirdisch. Dargestellt sind zum allergrößten Teil Tiere und zwar Wild- und Großtiere. Die Darstellungen ergehen sich im Ausdruck der Ruhe. Der Mensch fehlt so gut wie ganz. Außer Zeichnungen resp. Gravierungen sind außerordentlich virtuos durchgeführte Malereien charakteristisch.

2. Demgegenüber der ostspanische oder Levante-Stil. Die Bilder sind meist an überhängenden Felsen (Abris) angebracht, zum größten Teil in Rötel und durchweg einfarbig ausgeführt. Es kommen auch hier Wildtiere vor, bedeutend wichtiger jedoch ist der Mensch und zwar in seiner Betätigung als Jäger, Tänzer, Krieger, oder indem er etwa von einem Baum klettert usw., immer aber in der Bevorzugung und Betonung der Bewegung, der Hast, so daß man sagen kann, daß die beiden Stile durchaus gegensätzlich gerichtete Charakteristika aufweisen. Wer die beiden Stile nebeneinander sieht, möchte nicht glauben, daß sie gleichaltrig sein könnten. Aber dies ist doch

der Fall, und ich muß sagen, daß es eine der erschütterndsten Tatsachen ist, daß wir hier *durch die Jahrtausende nebeneinander blühend zwei ganz verschiedene Geistigkeiten dokumentiert vorfinden.* Wie gesagt, ist es zunächst schwer, so etwas zu denken, aber die Belege liegen vor, und es ist mir eine große Freude, hier ein Schreiben unseres Freundes Professor Hugo Obermaier, Madrid, wiedergeben zu können, in welchem dieser über einen Fund berichtet, der den entscheidenden Beweis erbracht hat. Die hier geschilderten Aufschlüsse betreffen die Parpallo-Höhle in der Provinz Valencia in Spanien:

Prof. Obermaier sagt: „Die genannte Höhle enthält an ihren Felswänden keine Malereien, lieferte aber eine überaus instruktive Stratigraphie:

a) In den oberen 4 m der archäologischen Straten war ein mittleres bzw. älteres Magdalénien vertreten, das letztere mit einigen wenigen Malereien auf losen Steinplatten und vielen Gravierungen, größtenteils vom kantabrischen Stile, z. T. jedoch auch mit solchen vom ostspanischen Stile.

b) Darunter lagerte — zwischen 4—5 m Tiefe — ein Solutréen-Ensemble mit zahlreichen Malereien (und Gravierungen), die sich als Zwillingserscheinungen zur ‚Levante-Kunst' zu erkennen geben, ein Faktum, das auch H. Breuil bereits betonte.

c) Zwischen 6—8 m Tiefe: Aurignacien.

Die Parpallo-Höhle stellt mithin einen überaus wichtigen Fundplatz dar, der beweist, daß nordische (kantabrische) Kunsteinflüsse die Ostküste entlang bis tief nach Südspanien sich erstreckten, wo Breuil und ich bereits vor Jahren unter den Wandmalereien der Pileta-Höhle (Malaga) franko-kantabrische Kunstelemente feststellten.

Zu gleicher Zeit entwickelte sich in dieser ‚Levante-Zone' eine Eigenkunst: die einzigartigen Malereien vom ‚Ost-Stile'.

Ihr diluviales Alter hat die wirkliche Fachwelt seit langen Jahren nicht mehr in Zweifel gezogen — es ist aber immerhin von nicht geringem Interesse, daß nunmehr Tierdarstellungen auch in archäologisch genau datierten Tiefenstraten von Wohnplätzen erscheinen, und zwar hauptsächlich in Schichten, die älter sind als das Magdalénien.

Die Parpallo-Höhle ist noch nicht publiziert, und es liegen darüber vorläufig nur kurze Mitteilungen vor. Sie können aber die Angaben ruhig verwerten, denn sie beruhen auf genauer Inaugenscheinnahme der Funde seitens Prof. H. Breuil und meinerseits."

Damit sind alle Zweifel behoben, und wir haben eine Erscheinung vor uns, für die wir jetzt auch aus der Völkerkunde wie aus der Archäologie parallele Erkenntnisse beibringen können: In alter geschichtlicher Zeit nämlich haben sich ja auch z. B. auf Kreta in benachbarten Häfen Keramiken erhalten, von denen jede ihren eigenen Stil hatte, und ebenso war es mit den Kulturformen auf Neuguinea, auf welcher Insel die Arten der Ornamentik in den verschiedenen Häfen so typisch voneinander abstechen, daß heute jeder Kenner genau den Ursprung eines jeden Stückes feststellen kann.

V. Mit der Rückkehr aus Südafrika war die Problemstellung der großen kulturmorphologischen Entscheidungsfragen erkennbar geworden. Die Zweiheit der Stile, die sowohl im Wesen der Kulturen als auch der bildenden Künste in Südafrika zutage getreten war, entsprach durchaus den Erscheinungen, die die Erforschung der nubischen Kulturwelt 1926 erbracht hatte. Dieser Zweiheit geschichtlicher Faßbarkeit stand die Zweiheit vorgeschichtlicher Faßbarkeiten der Eiszeitkultur in Südwest-Europa gegenüber. Die Frage mußte jetzt lauten: Sind diese beiden

Gegensätzlichkeiten auf einen Nenner zu bringen? Stehen sie in einem genetischen Zusammenhang, und wie wäre ein solcher etwa faßbar? Es verstand sich von selbst, daß die Fragestellung nur auf ethnographischem Boden erfolgen konnte. Es war nicht möglich, die Fragen vom Standpunkt der europäischen Forschung aus zu beantworten. Zu Hilfe kam hier eine nachgerade erwiesene Tatsache: Allem Anschein nach tritt nämlich die frankokantabrische Kunst gemeinsam mit einem Werkzeugstil auf, der von der Eigenart des Aurignacien bis in diejenige des Magdalénien hineinreicht. Dagegen scheint der Levante-Stil stets mit dem Werkzeug des Capsien gepaart zu sein, welches bekanntlich eigentlich afrikanischen Ursprungs ist. Nun hatten die Funde unserer Kaiser-Expedition 1913/14 uns den Beweis erbracht, daß auch Werkzeugarten des Aurignacien-Stiles sich bis in den westlichen Sahara-Atlas ausgedehnt haben müssen. Auch hatten wir den Eindruck, daß die Großtiere der Sahara-Kunst, vor allen Dingen die Bubalusse, Elefanten usw., dem frankokantabrischen Stile nahestände. Wie aber konnte es nun geschehen, daß in Südafrika zwar auch die großen Elenantilopen durchaus im Wesen des frankokantabrischen Stiles zutage traten, daß sie aber in der Kunst Nubiens nicht zu finden gewesen sind? Wie kann man es sich fernerhin vorstellen, daß das Wesen bestimmter Typen der spanischen Levante-Kunst, wie z. B. der rennenden Menschen, so vollständig mit denen Südafrikas übereinstimmt, daß die letzteren gleichsam wie Kopien der ersteren erscheinen, und daß doch die gesamte Forschung Nubiens und der oberen Niltäler bisher nichts von entscheidenden Übergangsformen oder verwandtschaftlichen Typen hatte erbringen können?

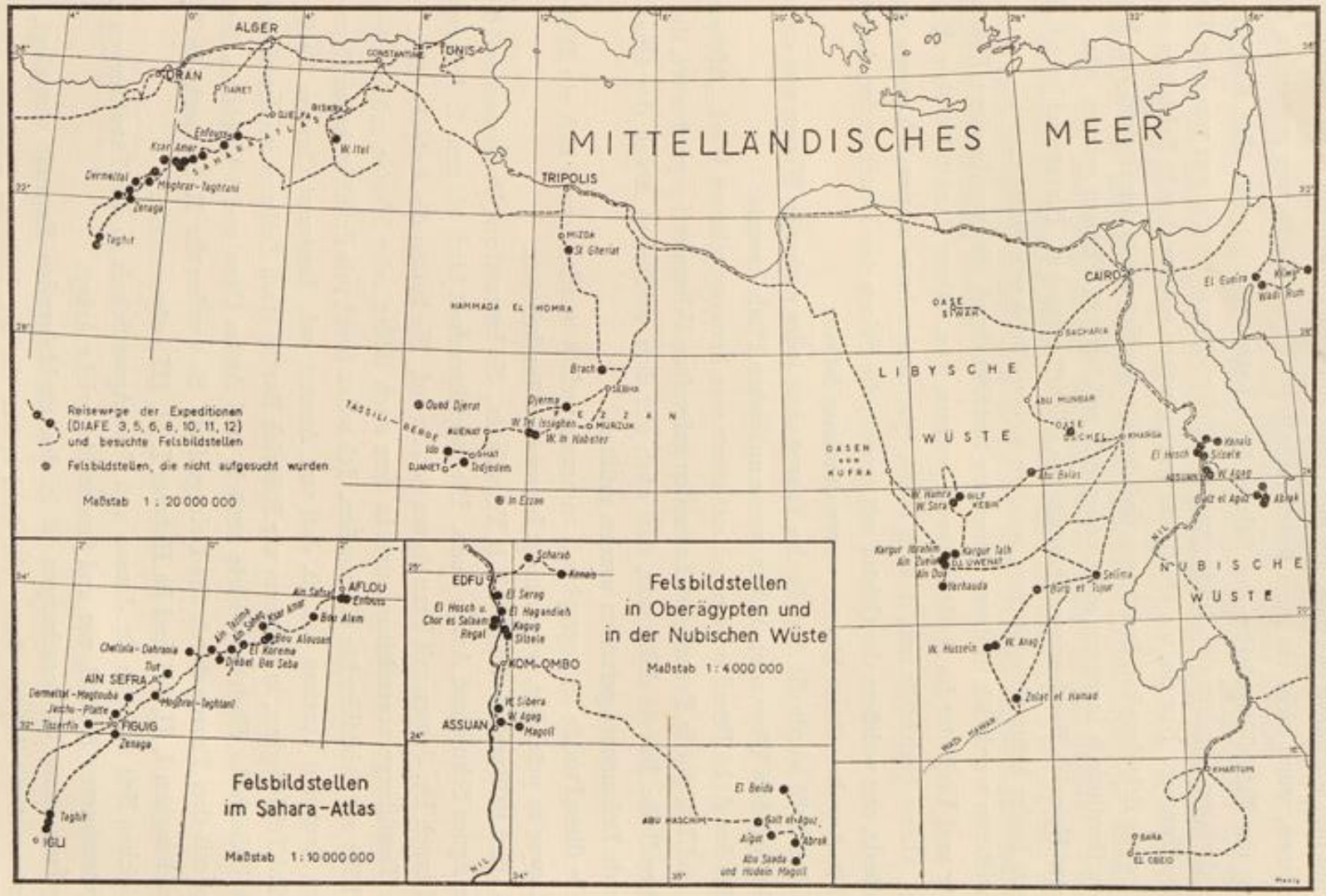
Solange diese Frage unbeantwortet blieb, lag das ganze Gebäude von Behauptungen von Beziehungen zwischen vorgeschichtlicher Kulturentfaltung und ethnographischen Tatsachen in der Luft. Wenn es nicht gelang, den entsprechenden Übergang zu finden, so blieb alles, was wir glaubten darlegen zu können, Theorie und Glaubensangelegenheit. Es war für mich eine entscheidende Frage, die Mittelglieder zwischen den beiden Forschungsgebieten, die gleichzeitig eine Verbindung zwischen zwei Disziplinen darstellen mußten, zu finden, oder aber die Hoffnung auf eine letzte Lösung aufzugeben. Wie aber in den weiten Gefilden zwischen dem Sahara-Atlas und dem Niltal die Stelle finden, in der ein gütiges Schicksal die letzten Reste erhalten hat?

Merkwürdigerweise hat die Mitwelt damals dieser Fragestellung gegenüber durchweg Skepsis geübt. Die an sich doch so scharfsinnig naturwissenschaftlich-mechanistisch vorgebildete Geistigkeit wollte es nicht glauben, daß auf dem Gebiet der praktischen kulturmorphologischen Kulturkreislehre die Dinge genau so errechenbar sind wie in der Mathematik Gleichungen mit zwei Unbekannten.

Der Plan der Expedition nach Fezzan, der DIAFE X, ging von folgenden Voraussetzungen aus:

1. In welchem Gebiet der westlichen Sahara hat sich die Kultur am längsten erhalten? Antwort: In Fezzan, denn hier ist die Beziehung zu Innerafrika am letzten ausgestorben. Fezzan ist noch bis in das vorige Jahrhundert hinein eine Kulturprovinz des sudanischen Reiches Bornu gewesen. Und da dieses Fezzan von Bornu aus eben so leicht zu erreichen gewesen ist wie von Tripolis, so muß sich die kulturelle Beziehung zwischen dem Sudan und dem Mittelmeer hier am längsten und bedeutungsvollsten erhalten haben.

2. Daß dem so ist, beweist die Tatsache, daß in Fezzan auch noch am längsten eine klassische Kulturbeziehung zu den Ländern des Mittelmeeres bestanden hat. Es handelt sich hier um das Reich der Garamanten, über deren kulturelle Stellung noch im 5. Jahrhundert v. Chr. Herodot berichtete (die Garamanten zogen mit vierspännigen Wagen gegen die Höhlenbewohner zu Felde



Karte 1. Die Felsbildstellen Nordafrikas

— s. w. u.), der Garamanten, deren Reich von dem römischen General Balbus im Jahre 98 n. Chr. zerstört wurde, der Garamanten, in deren Gebiet Heinrich Barth im Jahre 1850, wie er meint, phönizische Felsgravierungen gefunden hat.

3. Es wäre nun waghalsig gewesen, auf gut Glück hin eine Expedition in so riesenhafte Weiten zu unternehmen, wenn nicht ein ganz fester Anhaltepunkt zur Verfügung gestanden hätte. Die Erforschung der Felsbildergalerien des Sahara-Atlas hatten nämlich mit aller Klarheit ergeben, daß in den dortigen Ländern die Anbringung von Felsbildern abhängig war von dem Vorhandensein von Quellwasser. Nur da, wo Quelltäler waren, waren entsprechende Felsbilder angebracht. Es ließ sich ohne Schwierigkeit feststellen, daß das Quellgebiet des in der Gegend von Murzuk sich ergießenden Berdjudsch in einem außerordentlich zerklüfteten Plateau gelegen war. In diesem Plateau hatte Heinrich Barth seine „phönizischen Bilder" gefunden. Hieraus schloß ich, daß diese phönizischen Bilder keine phönizischen, sondern steinzeitliche sein mußten.

4. Des weiteren wurde ich in dieser Annahme bestärkt durch die Angabe eines Tuareg, der als Verdrängter und Verjagter im Ausland bereit gewesen war, nähere Auskünfte über diese Länder zu erteilen. Dieser berichtete mir, daß an einem See, dessen Lage er ziemlich genau angab, sich ein Tal befände, aus welchem die Geister mit großen, die Felsen durchleuchtenden Augen hinausstarrten. Die Angaben dieses Mannes waren durchaus faßbar.

5. Im Jahre 1926 wurde die Angabe des Tuareg ohne jedes vorherige Wissen von einem Tedda erhärtet, der auf dem Wege nach Mekka meine nubischen Pfade kreuzte.

6. Endlich hat Abbé Breuil in dem mit mir zusammen herausgegebenen Werk „Afrique" (1931) auf S. 102 und 103 eine in Fezzan von Lavauden gefundene Felsmalerei reproduziert, die für mich der unwiderrufliche Beweis dafür war, daß auch auf dem westlichen Abfall des Ghat-Plateaus entsprechende Dokumente gefunden werden müßten.

Indem alle diese Punkte kartographisch zusammengefaßt wurden, ergab sich ein Bild der Aufgaben und zwar so präzisiert, wie es nicht besser zu wünschen war.

7. Am 5. Juni 1932 traf die DIAFE X in Tripolis ein. Sie bestand aus Dr. Jensen und den beiden Malerinnen Agnes Schulz und Assisa Cuno. Die Begleiterschaft blieb bis zum 7. Juli geschlossen. Am 8. Juli brach Dr. Jensen mit Frau Agnes Schulz auf. Sie hatten die Aufgabe, über Ghat hinweg in die Tassiliberge vorzudringen und in dem nach Süden oder Westen erfolgenden Abflußgebiet die Täler auf Felsbilder hin abzusuchen. Ich selbst brach mit Fräulein Assisa Cuno und dem italienischen Leutnant Corriere am 10. Juli von Auenat auf. Leutnant Corriere begleitete uns bis in das Tal Tel Issaghen, in welchem wir Heinrich Barths Wadi Telissare wiedererkannten. Der freundliche italienische Begleiter kehrte zurück, und Assisa Cuno und ich setzten dann unsere Wanderung mit drei Tuareg durch das Gebirge fort. Es wurden der Reihe nach die Felsbildergalerien Tel Issaghen I, II, III und In Habeter I, II, III aufgenommen.

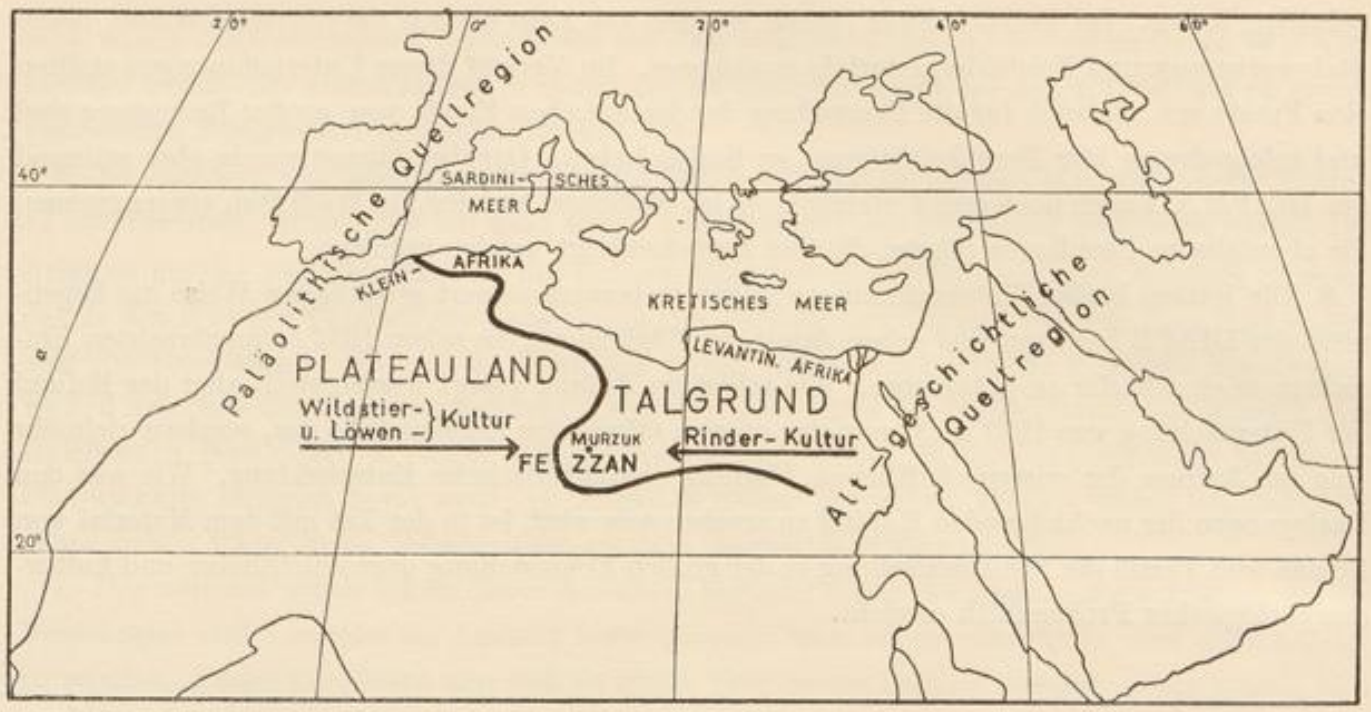
In der gleichen Zeit drangen Dr. Jensen und Frau Agnes Schulz in den Tassilibergen zum Ido, einem eingetrockneten Flußtal, vor und fanden hier reiche Arbeit.

Das Ergebnis dieser Untersuchungen ist in den nachfolgenden Kapiteln dargelegt. Unserer eigenen Untersuchung folgten dann sehr bald später die der Italiener Professor Graziosi und Cipriani und von französischer Seite die Expedition von Professor Gautier, Reygasse und dem Maler Rigal.

Erwähnt muß an dieser Stelle noch werden, daß zwischen der Unternehmung der DIAFE X und der heutigen Publikation die beiden anderen Reiseunternehmungen DIAFE XI und XII statt-

gefunden haben. Im Verlauf dieser Reisen wurden vor allen Dingen die Libysche Wüste, deren Steinwerkzeuge und Felsbildermateriale erschlossen. Im Verlauf dieser Unternehmungen stellten sich Funde ein, die auch für die Beurteilung der fezzanischen Funde von großer Bedeutung sind und infolgedessen hier Berücksichtigung zu finden haben. Darüber hinaus wurde aber während der DIAFE XII auch noch eine Untersuchung im südlichen Algerien, im Wadi Itel, vorgenommen, die ebenfalls zu Resultaten führte, die hier berücksichtigt werden müssen.

8. Die letzten beiden Unternehmungen haben in bemerkenswert großzügiger Weise die Ergebnisse der DIAFE bestätigt und geben damit die Möglichkeit, die schon 1932 heimgebrachten Einsichten noch schärfer zu präzisieren. Wie schon im Anfang gesagt wurde, stellt aber der Befund der Untersuchung von 1932 nicht nur eine an sich erfreuliche Ergebnisfülle dar, sondern vielmehr eine im Aufbau der wissenschaftlichen Planung charakteristische Entscheidung. Wie aus den Darlegungen der nachfolgenden Kapitel zu ersehen sein wird, ist in der Tat mit dem Material von Fezzan und Tassili die Schlüsselstellung in der großen Fragestellung urgeschichtlicher und kulturmorphologischer Problematik erreicht.



Karte 2. Die Kulturen des Mittelmeeres

II. Kapitel.

Die geographische Lage im ganzen.

(Hierzu Karte 2)

Mit einer Küstenlänge von etwa 4000 km Ausdehnung grenzt die afrikanische Landmasse an das Mittelmeer an. Die Küste streicht im großen und ganzen West-Ost. Diese Küstenlinie ist infolge ihres Zurücktretens zwischen Tunis und Barka, d. h. durch die Gabes-Syrtenbucht in drei Abschnitte zerlegt. Die drei Abschnitte sind: 1. Kleinafrika oder Nordwestafrika (mit Marokko, Algerien und Tunis), 2. Tripolitanien, 3. das levantische oder kurzweg Nordost-Afrika von Benghasi und vom Plateau von Barka über das Niltal mit Ägypten hinweg bis zum Roten Meer resp. bis an den Kanal von Suez.

Fassen wir der Beobachtung der rein *geographischen* Küstenlinie gegenüber die *historischen* Bedingtheiten der Länder des nordafrikanischen Randes in das Auge, so tritt diese Dreiteilung gegenüber einer wesentlicheren Zweiteilung zurück. Landschaftlich wie geschichtlich ist das Mittelmeer durch die in Sizilien ausklingende Halbinsel Italien in ein westliches und in ein östliches Becken zerlegt. Indem wir die beiden großen, in der Mitte dieser beiden Becken gelegenen Inseln ins Auge fassen, können wir das westliche Becken als das *sardinische*, das östliche als das *kretische* bezeichnen. Kulturmorphologisch ist das Schicksal Nordwestafrikas wie Kleinafrikas bedingt durch die in den Randländern des sardinischen Meeres sich abspielenden Geschehnisse, dasjenige des levantischen Nordostafrika aber durch diejenigen, welche die Randländer des kretischen Meeres erlebten. Am klarsten erkennbar ist die kulturmorphologische Bedingtheit aus der Geschichte Kleinafrikas. Im vergangenen Jahrhundert wurde Frankreich die zumeist ausdehnungsbedürftige Macht und somit verfiel ihm Kleinafrika. Im Altertum war Rom diese Macht,

Kleinafrika wurde römische Provinz. Im Jungpaläolitikum lag der Schwerpunkt der europäischen Kultur im Westen; Spanien stand zum großen Teil in der Capsienperiode mit Kleinafrika in Beziehung. Im Altpaläolitikum scheint zur Chelléenzeit Kleinafrika mit Westeuropa zusammen eine große Kulturprovinz dargestellt zu haben. Genau so durchsichtig ist die Abhängigkeit des levantischen Nordost-Afrikas von den Geschehnissen am Rande des kretischen Meeres und (so wie am sardinischen Meer von Westeuropa so hier) von Westasien. Man vergegenwärtige sich die türkischen, die byzantinischen Wellen, die griechischen Kolonien in der Cyrenaika und den griechischen Einfluß auf Ägypten. Wenn der Kulturmorphologe beim Verfolg solcher Linien verschiedentlich auf die eigentümliche Tatsache „Ägypten" und seine Stilsonderheit stößt, so wird ihn doch zweierlei Beachtliches solcher Schwierigkeit beheben. Es ist kein Zweifel, daß die ägyptische Formenwelt eine Sonderstellung in der Kulturgeschichte der Menschheit einnimmt — eine Sonderstellung, die es ihr ermöglicht hat, Jahrtausende hindurch ein anscheinend unabhängiges und unbeeinflußbares Idiom zu reden. Bemühen wir uns aber, einen Einblick in den Gestaltwandel zu gewinnen, den ja jede Kultur in langem Zeitraum durchläuft, so bemerken wir, daß wir von der Seele der ägyptischen Kultur deswegen so wenig wissen, weil die Überfülle der erhaltenen Formbelege uns das Wesen dieser Kultur schwerer verständlich macht als das anderer Altkulturen. Auch heute noch liegt für uns die Gestalt (und damit auch der Gestaltwandel) der ägyptischen Kultur unter der Fülle der Formen im wesentlichen verschüttet. Zum anderen findet das Starre der altägyptischen Formsprache seine Begründung im Stile derjenigen Kulturgruppe, die wir als archäologische bezeichnen. Derart betrachtet ist aber Nordostafrika zur Sparbüchse archäologischer Kultur geworden, so wie das nordöstliche Kleinafrika zu einer solchen prähistorischer Kultur. Das verdanken wir der seit Vor- und Frühzeit eingetretenen Austrocknung, alias Wüstenwerdung.

Hiermit sei die Erörterung der Nord- und Nordostbeziehungen fürs erste abgeschlossen. Die Besprechung wendet sich dem Süden, dem Innern Afrikas zu. Den Mittelmeerrand Nordafrikas nehmen, um mit Herodot zu reden, Weideländer ein. Nach Süden hin verschwinden diese über Steppen und Halbsteppen hinweg in Wüsten, die wir als einen Komplex unter dem Namen der „Sahara" zusammenfassen können. Der Saharakomplex erreicht zwischen Atlantischem Ozean und Rotem Meer südlich des Wendekreises eine Breite von über 5000 km. Die Entfernung der Wüstenzone von der Nordküste ist eine sehr verschiedene. Ziemlich in der Mitte, nämlich bei Tripolis, tritt sie fast bis an die Küste heran. Der durch die Mitte der tripolitanischen Syrtenbucht gezogene Längengrad ist aber nicht nur durch diese Erscheinung ausgezeichnet. Er scheidet gleichzeitig das Innere Nordafrikas in *zwei* Landschaftsgruppen: Nach Nordwesten dehnt sich hier das Plateau mit den Berglandschaften (Atlasländer und Hoggar) aus, das mit der Hammada el Hamra auf diesem Längengrad ausklingt (siehe Nachtigall, „Sahara und Sudan" I, S. 113ff.). Somit verlaufen hier alle Flußtäler (Om el Oheil, Wadi Schijati, Wadi el Gharbi, In Habeter — Aberdjudsch — Obba und wie sie alle heißen mögen) von Westen nach Osten. Nach Osten zu dehnt sich dann die zweite Landschaftsgruppe aus: die der Ebenen, die sich nach Osten zu bis über das Delta des Nil hinweg und bis zum Suezkanal erstrecken. Im Westen dieses syrtischen Längengrades also, in dem die Spitze der Zone des Wüstenwerdens das Meer fast erreicht, sind Plateaulandschaften gelegen, im Osten dagegen die Ebene.

An dieser Stelle sei nun auf das verwiesen, was im vorletzten Absatz dargelegt wurde: Nordafrika liegt in zweifacher Kulturbedingtheit da. Kleinafrika im Nordwesten abhängig von den

Kulturen des sardinischen Beckens und somit am längsten in Beziehung zu den paleolithischen Kulturen Westeuropas; das levantinische Nordostafrika abhängig von den Kulturen des kretischen Beckens und Westasiens und somit im speziellen bevorzugt durch eine Beziehung zu den archäologischen Kulturen Westasiens, welche in denen *Ägyptens gewissermaßen kulminieren. Die im letzten Abschnitt charakterisierte landschaftskundliche und geographische Wichtigkeit des syrtischen Längengrades wird also noch wesentlich bedeutender dadurch, daß er auch die Mittellinie zwischen zwei transkontinentalen Kulturzonen darstellt.* Das Gebiet, in welchem also nach einer aus ruhiger Überlegung entsprungenen Theorie diese besondere Eigenart einer Kultur landschaftskundlicher und kulturgeschichtlicher Grenzscheide und Schnittfläche am besten erhalten und erkennbar sein mußte, konnte nur das südlich von Tripolis gelegene *Fezzan* sein. Fezzan, ein Oasengebiet, gelegen zwischen den Plateaulandschaften des Westens und der Ebene des Ostens, mit seinen noch bis in die Neuzeit guten Wasserstellen; Fezzan, das Land der Garamanten, über die schon Herodot (IV, 183) berichtet hat, daß sie Landbau und Weidewirtschaft treiben und auf Viergespannen die äthiopischen Höhlenbewohner verfolgen.

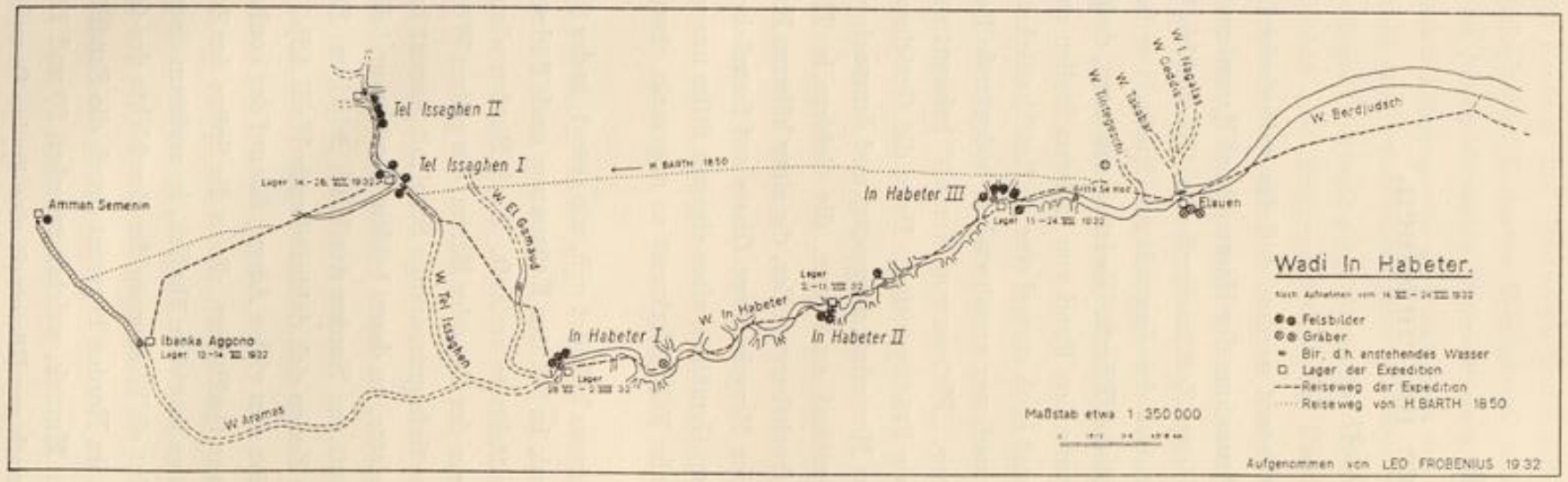
III. Kapitel.

Die geographische Lage im einzelnen.

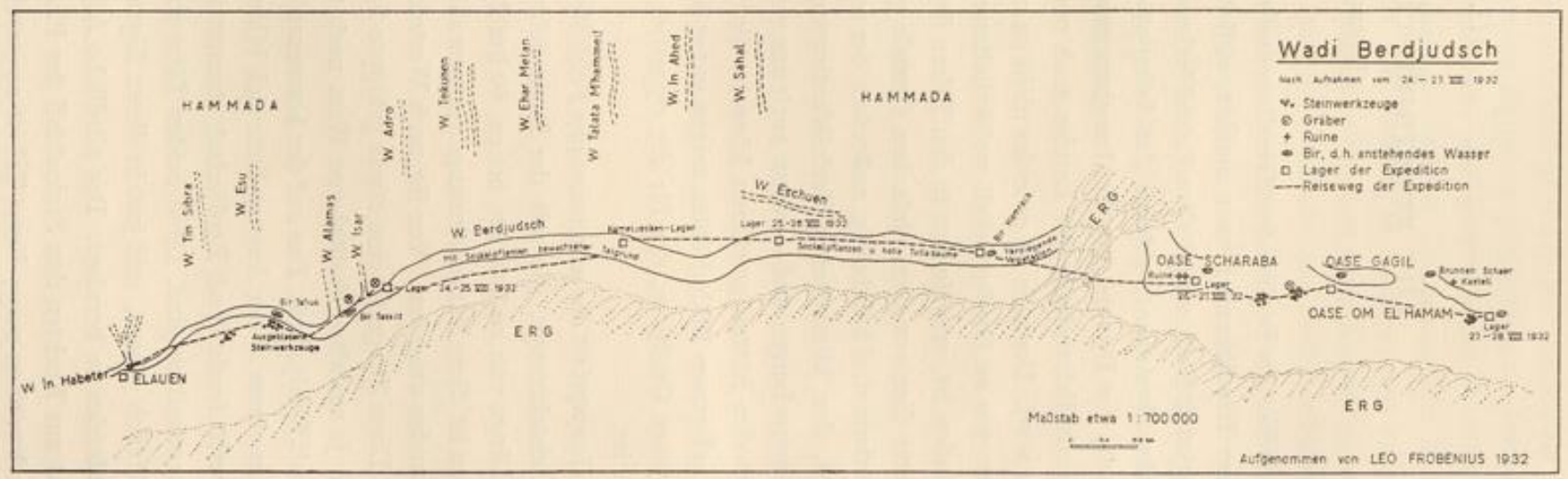
(Hierzu Karten 3—5.)

Gleich hier im Beginn der Einzelbeschreibung muß betont werden, daß das italienische Libia, soweit es Tripolis und Fezzan umfaßt, vielleicht mit Ausnahme der Hammada el Hamra und der Dünengürtel, Heimatland alter Felsbilderkunst durch lange Zeit hindurch war. Es sind bis Ende 1933 alte Monumente solcher Art bekannt geworden aus der Gegend von Hizda, von Brach, von Ghat, von Djerma, von Tel Issaghen usw. wie auch aus Tibesti. Es ist zu erwarten, daß eine eingehende Erforschung des Landes noch manchen wertvollen Fund von anderen Stellen zutage fördern wird. Dagegen ist es leider nicht zu erhoffen, daß noch einmal eine an Reichhaltigkeit der Galerien wie an Großartigkeit wohlerhaltener Werke auch nur annähernd so bedeutende Region aufzufinden ist, wie sie nun in den Tälern des bisher sog. „Plateau von Murzuk" bekannt wurde, und zwar dies aus dem einfachen Grunde geologischer Prädisposition. Denn die Gesteinsarten des Nordens sind kalkhaltig, außerdem der salzhaltigen Meeresluft ausgesetzt und demnach wenig geeignet, den klimatischen Verfallsbedingungen Widerstand zu leisten, die Gebirge in Tibesti bieten keine langen und — wenn auch nur vordem — fruchtbaren Täler, die einer höheren Kultur Mutterboden hätten gewähren können; die jenseits der Mergelgebirge Ghats auf französischem Boden gelegenen Bilderhöhlen zeigen unter den farbigen Gemälden eines eigenen Stiles nur wenig Reste jenes Großtyps, der für die eigentlich fezzanische Felsbilderkunst so ungemein charakteristisch ist.

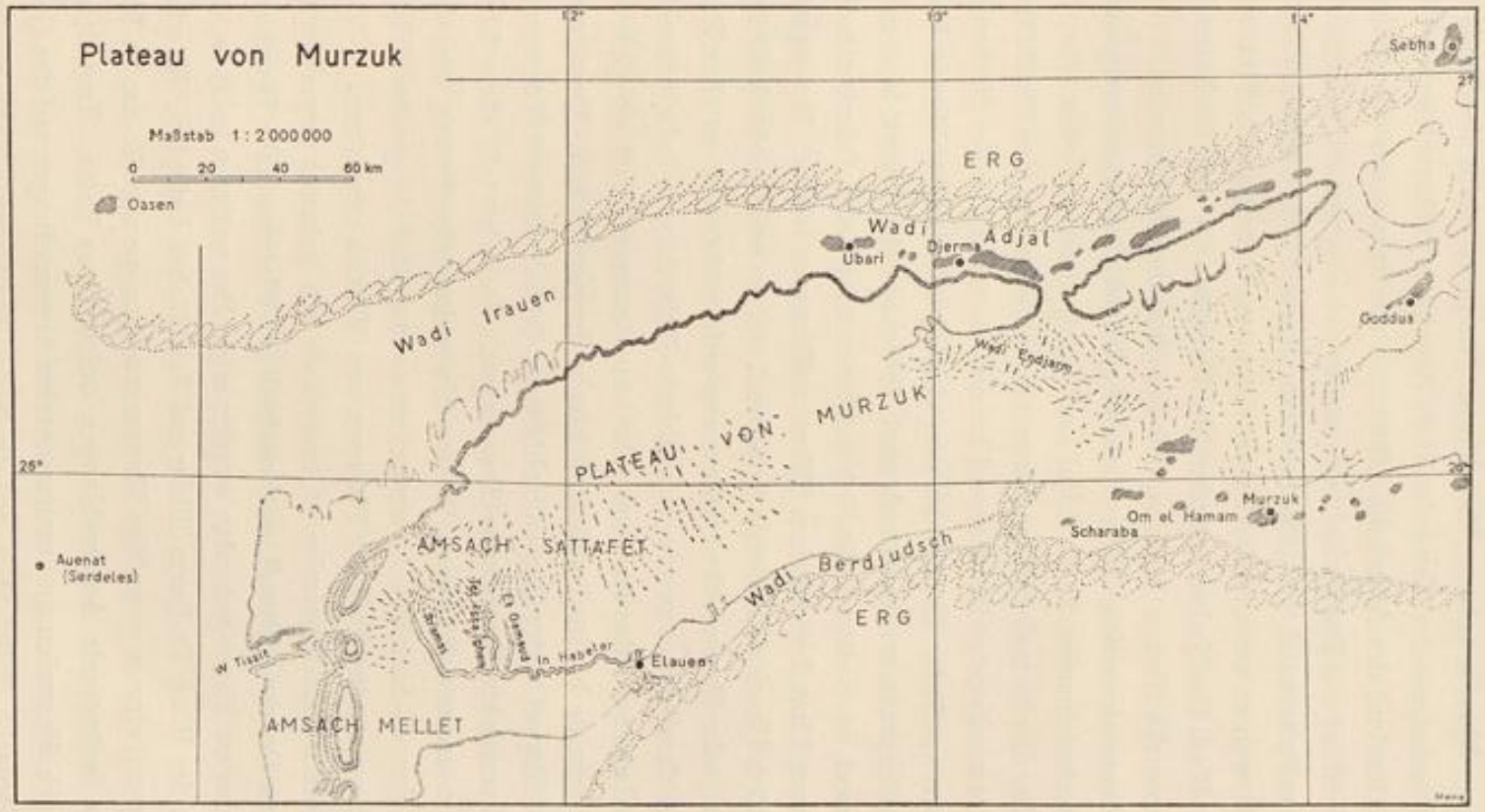
Das Hauptgebiet der monumentalen Felsbilderkunst Fezzans befindet sich, wie gesagt, in der Spitze der Sandsteinzunge, die mit der Basis Sebha—Murzuk in leichter Krümmung nach Südwesten in der Länge von ca. 450 km bei ca. 60 km Durchschnittsbreite verläuft. Nach Norden wie nach Süden zu ist diese Sandsteinzunge von gewaltigen Massen des Erg oder Edeim, des gelben Wüstendünensandes umgeben. Vor ihr nach Westen liegt eine tiefe grausandige Serir mit Auenat in der Mitte. Diese Zunge ist eine etwas gekippte Sandsteinplatte, an deren beiden Rändern und diesen parallel je ein altes Flußtal von West nach Ost verläuft, im Norden das Wadi Adjal, im Süden das Wadi Berdjudsch. Das auf der konvexen Seite der Zunge sich dahinziehende Wadi Adjal entsteht aus einem in der Auenat-Serir sich bildenden Geäst von vielen Adern; das auf der konkaven Seite verlaufende Wadi Berdjudsch stammt dagegen aus Quelltälern, die in die Spitze der Zunge hineingeschnitten sind. Diese beiden Täler sind einander in vielem ähnlich, in anderem dagegen gegensätzlich gebaut, und just in dieser Eigenart scheint ein Wesenszug der Geschichte des Garamantenlandes zu beruhen. Das nördliche Adjaltal ist im Norden begrenzt durch die Sanddünen und hat zur Rechten den Steinabfall des Plateaus von Murzuk, welcher zwischen 80 und 120 m Höhe schwanken mag; dieses Tal ist augenscheinlich noch zur Römerzeit eine üppige Oasenlandschaft mit Palmen und Tamarinden gewesen, und zwar westwärts bis ca. 20 km über das heutige Ubari hinaus. Das südliche Berdjudschtal ist im Mittelteil nach Süden begrenzt durch die



Karte 3



Karte 4



Karte 5

Sanddünen und läuft auf der niederen Abfallseite des gekippten Murzuk-Plateaus, aus dem es bei Elauen herausbricht; es mündet nach Osten hin hinter einem Dünenquerriegel in einen Kessel mit Namen Scharaba. In diesem Kessel sind sehr viele Anzeichen früherer Üppigkeit, nämlich sowohl Palmen wie Tamarinden, und vor allem die Ruinen einer ca. 2,5 km sich hinziehenden Stadt der Frühzeit anzutreffen. Aber in seinem Mittel- und Hauptteil stellt das Berdjudschtal zwar eine 1—3 (!) km breite Buschebene dar, der jedoch alle Anzeichen früherer Garten-, Baum- und Oasenkultur fehlen. Der Oberlauf des Adjaltales bildet sich wie gesagt aus dem Rinnsalgeäst der Serir von Auenat; der Oberlauf des Berdjudschtales setzte sich dagegen im wesentlichen aus mehreren tief in den breitesten Spitzenteil des „Plateaus von Murzuk" hineingeschnittenen Schluchtquelltälern zusammen. Soweit es noch in das Sandsteinplateau hineingeschnitten ist, also bis Elauen, heißt das Tal nicht Wadi Berdjudsch, sondern In Habeter; die drei flacheren Schluchtquelltäler des In Habeter führen die Namen Aramas, Tel Issaghen und El Gamaud.

Das Bild der Kulturprädisposition dieser Landschaften ist also ein sehr eigenartiges. Die beiden von West nach Ost streichenden Täler Adjal und Berdjudsch schließen einen Sandsteinplateaustreifen von ca. 60 km Breite und 450 km Länge ein, der zwischen den Sanddünen dahinläuft und aus der Richtung der nordwestafrikanischen Plateaus stammend in der Richtung auf die nordostafrikanischen Ebenen verläuft. Zieht man nun eine Querlinie über diesen Plateaustreifen, und zwar von Ubari bis Scharafa, so ergibt sich nach Osten hin ein Gebiet, in dem die Täler mit den verwilderten oder noch in Kultur befindlichen Tamarinden- und Palmbeständen versehen sind, die den westlich dieser Linie befindlichen Tälern *vollkommen* fehlen. Der eigentliche Berdjudsch wie das obere, westlich Ubari verlaufende Adjalwadi weisen auch nicht den kümmerlichsten Rest einer höheren Palm- oder Tamarindenbepflanzung auf, sie können zu allen Zeiten vordem lediglich Weide- oder Reisland gewesen sein; verwilderte Reispflanzen habe ich *mehrfach* beobachtet. Die so gewonnene Grenze ist des ferneren sehr beachtenswert, weil sie gleichzeitig eine scharfe Völker- und Kulturscheide bis in die Neuzeit hinein dargestellt hat. Denn westlich dieser Linie bauen die Stämme Kuppel- oder Bienenkorbhütten, östlich dagegen Tonnengewölbehütten und Erdställe oder halbversenkte Tonnengewölbeanlagen. Endlich stellt diese Linie gleichzeitig die Grenze zwischen den ursprünglich nach Westen hin wohnenden Tuareg und den nach Osten hin urheimischen Teda dar. — Sehr beachtenswert ist es nun, daß die großen Felsbildergalerien dem westlichen, Amsach genannten Teil des Plateaus von Murzuk zugehören.

Die Lage der großen Felsbildergalerien ist, soweit sie mir bekannt geworden sind, die einer ungemein geschlossenen Gruppe. Es soll im Steilabfall des Plateaus nahe Djerma das Bild eines mit drei Hörnern versehenen Tieres gefunden worden sein. Des weiteren heißt es, daß sich hie und da in den Seitentälern des Wadi Endjarm Bilder auf Felsblöcken befinden. Es wäre auch in der Tat sehr merkwürdig, wenn eine so gewaltige Monumentengruppe wie die der In Habeter-Täler nicht mehr oder weniger bedeutende Ausstrahlungen aufzuweisen hätte. Trotzdem ist auch wieder anzunehmen, daß sich die großen und monumentalen Ansammlungen auf das Gebiet zwischen Amsach Sattafet und Amsach Mellet, d. h. auf die Spitze der Murzuk-Plateauzunge, und zwar deren breitesten Teil, beschränken. Dieses glaube ich aus der Tatsache schließen zu dürfen, daß das Murzuk-Plateau nur in dieser Region Süßwasserteiche aufweist, daß das Vorkommen der Galerien an das Vorhandensein solcher Wasserstellen gebunden zu sein scheint, und daß es das einzige Gebiet ist, an dem die Sage von den auf den „Felsen lebenden Geistern" haftet. Dagegen möchte ich es für sehr leicht möglich halten, daß in den von uns nicht berittenen Teilen der Täler Aramas,

Tel Issaghen, El Gamaud, In Habeter und im Amsach-Mellet-Gebiet noch weitere Galerien zu finden sind.

Der Charakter der Felsbildergalerien ist am stärksten durch eine soeben schon gemachte Angabe bestimmt. Sie liegen stets an heute noch Wasser haltenden Stellen der Täler. Im ganzen sind uns fünf große Galerien bekannt geworden, der Reihe nach: Tel Issaghen I, Tel Issaghen II, In Habeter I, In Habeter II und In Habeter III. Aber auch bei der Wasserstelle von Amman Sememis am Aramas, welche wir leider infolge Unachtsamkeit des führenden Tuareg überritten, hat H. Barth anno 1850 Bilder von Rindern gesehen, und an der Wasserstelle zwischen In Habeter II und In Habeter III haben wir alte, wenn auch weniger beachtliche Bilder von Giraffen gefunden. Die Tatsache, daß diese Galerien anscheinend stets an Stellen liegen, die heute noch Wasser bieten, wird bei jeder Beurteilung der Erscheinungen der Austrocknung und Wüstenwerdung des Landes einerseits und bei jeder Frage nach dem Alter und der Naturartbestimmung des Felsbilderzeitalters andererseits von entscheidender Bedeutung sein. Diese Tatsache ist wichtig, ebenso bedeutungsvoll aber die zweite, daß sich eine wesentliche Veränderung der Wasserverhältnisse nachweisen läßt. Die Situation ist anscheinend stets die gleiche: Die Galerien sind eingeschnitten in Felswände, die mehr oder weniger als Steilwände bezeichnet werden müssen; diesen Steilwänden gegenüber liegt ein flaches Gelände, eine Zunge, auf der in der Zeit der Bilderkultur die Menschen wohnten. Es war eine Periode der Menschheitsgeschichte, in der Steinwerkzeuge verwandt wurden. Diese Steinwerkzeuge und der Abfall der Werkzeugindustrie liegen am Boden und lassen aus ihrer Verbreitung genau die Grenzen der Siedlung erkennen. Der Kenner solcher Dinge, der auch weiß, daß durch Regengüsse abgespülte Stücke später anders gelagert sind als ursprünglich, kann unter Abzug solcher Grenzenverschleierung genau feststellen, welches die alte Ufergrenze war; da ergab sich dann überall das gleiche Bild, das allerdings in In Habeter III (siehe die beigefügte Karte 3) am deutlichsten ist: Zwischen dem Dorf und der Felswand dehnte sich ein See aus, dessen Spiegel etwa 5—10 m über dem heutigen Wadiboden lag; zieht man noch in Betracht, daß diese Wadiböden seit damals durch Ansammlung von Sand, den teils Regengüsse hineinspülten, teils der Wind anwehte, aufgeschüttet worden sind, so ergibt sich daraus, daß diese Seen zur Zeit der Regengüsse außerordentlich tief gewesen sein müssen. Aus der nachher sich anschließenden Aufzählung der dargestellten Tierarten ist zu ersehen, daß auch recht große Krokodile zu den Bekannten der Felszeichner gehörten. Diese Tiere werden wohl kaum in den zwischen den Dörfern und Steilwänden gelegenen Seen beheimatet gewesen sein, sondern in den „Hinterwässern" des ausgedehnten Berdjudsch. Das dürfte beweisen, welcher Wasserreichtum damals diese Landschaft auszeichnete.

IV. Kapitel.

Allgemeine Beschreibung der Felsbildergalerien Fezzans.

Wenn wir von der Galerie Tel Issaghen I absehen, ist das allgemeine Wesen und Bild der Felsbildergalerien ziemlich das gleiche, wie es im vorigen Abschnitt schon charakterisiert wurde: Eine ca. 50—100 m hohe Steilwand zieht sich in leichter Kurve 100—400 m weit hin; gegenüber liegt eine abgeflachte Zunge, auf deren geeigneten Flächen die Bilder eingetragen sind. Eine solche Steilwand darf der Leser sich natürlich nicht als glatt oder nur ebenmäßig vorstellen, sie stellt Querschnitte, Profile einer Reihe aufeinanderfolgender Sandsteinschichten verschiedener Mächtigkeit dar. Mehrere Meter starke Wände wechseln mit solchen von wenigen Dezimetern ab; harte Gesteinsschichten mit weichen, grobkörnige (ja sogar konglomeratige) mit feinkörnigen. Es spielt keine wesentliche Rolle, daß auch die zwischen gelb und rötlich schwankende Farbe an den Bruchstellen eine wechselnde ist, denn die Gesamtheit ist mit einer ebenmäßigen braunschwarzen Patina überzogen. Die Verschiedenartigkeit der Gesteinsschichten in Korn, Härte und Stärke macht eine große Unterschiedlichkeit der Schichtung selbstverständlich. In gewaltigen Quadern springende Schichten wechseln mit solchen ab, die ihrer Struktur nach in Witterungs- und Wärmewechsel sowie vom Sandsturm zersetzt werden mußten. Demnach gibt es ganze Partien, die für die Felsbildnerei wie geschaffen sind, während andere kaum eine einzige günstige Fläche bieten.

Als Beispiel des besten Stückes dieser Felsbildergalerien mag hier auf das Bild von In Habeter III (Tafel III unten) hingewiesen werden. Unter den vielen Schichten, aus denen die Felswand zusammengesetzt ist, hat eine solche am Sockel, eine besonders starke in der Mitte und ein Stück am linken Flügel der obersten Schicht guten Bilderraum geboten. Auf der untersten Schicht ist eine von Menschlein am Schwanz gefaßte Giraffe — auf der mittleren 1. die Gruppe der tierköpfigen Rhinozerosjäger, 2. eine Gruppe von Radsymbolen, 3. eine Giraffe mit Radsymbolen, 4. ein Giraffenpaar „Greifer", 5. die große Komposition von zwei Giraffen mit einem Elefanten, 6. ein sprungbereiter Löwe, 7. eine Giraffe mit Hörnerbeinen — auf dem guten Block der obersten Schicht endlich eine „Meerkatzengruppe" dargestellt. Die ganze Anlage macht den Eindruck einer wohldurchgeführten Ordnung. Wie es sich mit der sorgfältigen Ausnutzung verwendbarer Flächen verhält, so auch mit der Gesamtbeschaffenheit dieser Stelle. Die Steilwand steigt hier nicht unmittelbar aus dem Bachtal empor, sie ist etwas konkav gewölbt und wächst gewissermaßen aus einer untersten flachen, ausgedehnten Platte heraus, die eine so große Breite und Tiefe hat, daß 100—200 Menschen bequem auf ihr stehen resp. sich auf ihr bewegen können. Die Platte ist von allem sonst hier angehäuften Geröll befreit, und da sie außerdem nach den beiden Seiten durch nebeneinandergestellte resp. aufgeschichtete Steine wie mit Wänden bis auf schmale Durchgänge abgeschlossen ist, so macht sie vollkommen den Eindruck einer geschlossenen Bühne, hinter der die Felsbilderwand aufsteigt. Aber damit nicht genug. Noch eine andere künstliche Zurichtung ist hier wie auch sonst angebracht. Zur Rechten wie zur Linken ist je ein künstlicher Aufstieg, der seine Besteiger auf die ein bis drei Meter breiten Plattformvorsprünge vor der mittleren (zweiten)

Felsbildergruppe gelangen läßt. Diese Aufstiege sind unter Benutzung natürlicher Längsrisse hergestellte Stufenanlagen, die Stufen aber sind je nach der natürlichen Dicke der Schichten verschieden hoch; die alten Anwohner dieser Felsbildergebiete haben die Zugänge nun in der Weise bequem gemacht, daß sie vor allzu hohe Naturstufen Stücke von halb so hohen Platten legten. In In Habeter III laufen solche künstlich ergänzten Stufenanlagen wie gesagt zu seiten der Hauptbilderfront, in In Habeter II aber sowohl in einer Seitenschlucht (links von der Felsbilderwand), durch die der Weg zu einer am Plateaurande gelegenen Steinwerkzeugwerkstätte führte, als auch in der Mitte der ganzen Wand an der „Landschaft" vorbei (siehe Kapitel X) zum Hochlandhauptweg.

Dieses ist das beste Beispiel einer sinnvollen Anlage, in der die Felsbilder als naturgemäß bedeutend hervortreten. Eine zweite gleich sorgsam ausgestattete Bühne und mit Zugängen versehene Galerie haben wir nicht gefunden. Wohl aber sind viele wichtige Bilder, wie z. B. das mit dem großen En face-Elefanten von In Habeter II, die große schräge Platte von In Habeter I, die Mufflon-, Tanz- und Jagdzeremonien in Tel Issaghen II usw., augenscheinlich im Hintergrund von Kultnischen angebracht, die für Zelebration und Ovation durchaus geeignet erscheinen. Wir werden dem Verschiedenartigen solcher Anlagen später noch näherzutreten haben und dann sehen, daß es durch wesentliche Stilunterschiede bedingt ist. Im allgemeinen sind bis auf eine einzige Ausnahme alle diese Galerien resp. Weihestätten durch die natürliche einfache Tatsache der Steilwand zu einer gewissen phantasiearmen Einförmigkeit verurteilt.

Diese eine Ausnahme stellt jenes Tel Issaghen I dar, das H. Barth 1850 als erster sah und besichtigte. Hier nun handelt es sich bei dem „Hauptheiligtum" *nicht* um eine Steilwand, die der flachen Zunge, auf der das Dorf stand, gegenüberlag. Die Steilwand ist hier in geologischer Vorzeit durchbrochen worden, und der Siedlung liegt nur noch eine 25 m hohe Kuppe gegenüber, die nach rückwärts langsam abfällt. Hier nun ist das Heiligtum in jenem Bild der zwei um ein Rind kämpfenden mit Hörnermasken (?) versehenen Männer zu erblicken, das schon Heinrich Barth abgezeichnet hat. Das Bild *steht* aber nicht, sondern es ist auf einer *fast horizontal liegenden* großen Platte eingeschnitten, über die die ersten Strahlen der Morgensonne hinfließen. Um dieses Hauptbild herum sind in die Platte eigentümliche Linien und Figuren eingepickelt und eingeschnitten. Barth vermochte sie nicht zu entziffern. Bei näherer Betrachtung stellen sie sich als in emsiger Kohabitation begriffene Menschenpaare dar; auf der Stirnseite und Steilwand dieser Kuppe ist das Motiv dann wiederholt. In geringer Entfernung von diesem eigentümlichen und deutlich erkennbaren Kultplatz wurde ein großer, aus Standplatten bestehender Steinkreis errichtet; auf einem der Standsteine ist eine kniende (?) Männerfigur mit Hörnermaske dargestellt. — Aber noch mehr, wer von links her zu der Kuppe emporklimmen will, kommt an einigen auffallend großen und exponierten, in ihrer Erscheinung fast isolierten Blöcken vorbei. Auf diesen sind die herrlichen Bubalusse im Halbrelief sowie das große Haupt eines anderen Hörnertieres dargestellt, die s. Z. Heinrich Barths Augen entgingen und kaum anders als wesentlicher Zubehör zu einer geschlossenen „Tempelanlage" behandelt werden können. Diese Hörnertierbilder am Fuße neben dem Aufstieg, das „Götterbild" mit den Kultszenen (?) auf der Kuppe selbst, der große Steinkreis, aus dessen Mitte beim Nachgraben die Reste längst zerborstener menschlicher Schädel zutage traten, — das alles weist auf sinnvolle Zusammengehörigkeit hin.

Dieser Eindruck entsteht nicht nur bei der Betrachtung mancher deutlich werdender Verbundenheiten, sondern er wird eigentlich auch aus jeder Einzeldarstellung wie aus der Übersicht über das

Ganze gewonnen. Keine einzige der Darstellungen aus alter Zeit weist auch nur die geringste Spur einer Spielerei auf. Mit Sorgfalt sind die 1—2,5 cm breiten und halb so tiefen Linien in die harten Felswände zuerst gehämmert, dann ausgeschliffen. Eine solche Ausführung muß sehr mühevoll gewesen sein. Allein mit ihren eminenten Ausmaßen stehen diese Werke gewissermaßen wie Giganten den wenigen kümmerlichen und kleinen Figürchen gegenüber, die die Einführer des Kameles stellenweise sich gemüßigt sahen, dazwischen zu „schaben" oder zu „pickeln". Der Unterschied zwischen den vielen prähistorisch-archäologischen und den wenigen historischen Bildern ist so groß, daß jede Verwechslung ausgeschlossen bleibt.

Ihrer Technik nach sind die alten Bilder zunächst stets in Konturen mit Pickellinien entworfen und dann in Rillung ausgeschliffen. Die Bilder älterer Zeit zeigen einfache Muldung, die der späteren und virtuosen Periode Dreieckschnitt. Bei älteren Werken tritt Reliefkonturenbildung (vgl. Bubalus Taf. IV) verhältnismäßig häufig auf. Geschabte Flächen sind selten (s. Taf. XX), häufiger dagegen steht leichte, durch Polieren entstandene Modellierung fest; es ist aber wohl anzunehmen, daß eine Oberflächenbehandlung für Aufnahme von Farbe stattgefunden hat, denn in den letzten Resten einiger im Höhleneingang von Tel Issaghen II eingemalter Giraffen alten Stiles haben wir einen eindeutigen Beweis für Malerei. Ein wenig rote Farbe und noch mehr Weiß waren zu erkennen. Solches kann sich natürlich nur an geschützter Höhlenwand erhalten haben. Im Freien und an der Steilwand wurde jeder Farbrest wie auch jede feinere Oberflächenglättung im Laufe der Jahrtausende durch Sandstürme vernichtet.

Vergessen wir es nicht, es sind Trümmer und letzte Reste einer monumentalen Kunst der Vergangenheit. Hunderte von Bildern müssen mit der zerbröckelnden Felswand herabgebrochen sein, und der größte Teil derer, die heute noch erhalten sind, stellt nur — den „Schatten einstiger Vollendung" dar.

V. Kapitel.

Aufnahme und Wiedergabe der Bilder.

Die Aufnahme der Bilder erfolgte in dreierlei Verfahren: 1. durch Abzeichnen unter Einhaltung genauer Maßverhältnisse, 2. durch photographische Aufnahme und 3. durch Abnahme von Pausen bei gleichzeitiger Fixierung der Gesteins- und Patinafarben in Aquarellproben. In letztgenanntem Verfahren beschafften wir das Material zu ca. 23 Bildern zwischen $^1/_2$ und 13 m Ausdehnung, um später daheim die Objekte in Öl auf Leinwand und in Naturgröße wiederzugeben. Nur so besteht eine Möglichkeit, sich hier in Europa eine annähernde Vorstellung von der Monumentalität dieser Werke zu machen. Hierzu sehe ich aus folgenden Gründen eine Notwendigkeit: Wenn auch meine Mitarbeiterin, die Zeichnerin Fräulein R. Assisa Cuno, über eine heute selten gewordene Kultur im Zeichnen verfügte, die sie zu einer natur- wie stilgetreuen Darstellungsweise befähigte — wenn es auch, trotz der durch Sandstürme und Lufttrockenheit verursachten Schadhaftigkeit unserer photographischen Apparate und Kassetten gelungen ist, leidlich gute Aufnahmen heimzubringen, so wird doch die vollendetste gegenseitige Ergänzung von Aufnahme und Zeichnung niemals imstande sein, dem Beschauer auch nur annäherungsweise das Gefühl für die Großartigkeit und Monumentalität dieser Schöpfungen zu erwecken, das den unmittelbar vor ihnen Stehenden zeitweilig ergreift.

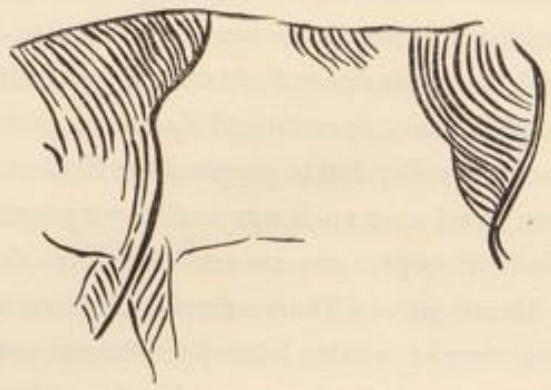
Damit ist ein Thema erreicht, dessen Wichtigkeit mir seit den ersten Zeiten des Wanderlebens zwar immer wieder lebendige Fragen vorlegte, dessen eminente Bedeutung mir aber niemals so wuchtig und gleichsam mit Keulenschlägen in das Bewußtsein gehämmert wurde, wie gerade auf diesem Ritt zu den Felsbildergalerien Fezzans. Tatsächlich ist die *Differenz, die zwischen dem wirklichen Erlebnis der Natur sowie der Kulturerscheinungen und der durch Wort und Bild erfolgenden Reproduktion besteht, unüberbrückbar* und so einschneidend, daß oftmals sogar die Möglichkeit zu einer Beurteilung und zum Formverständnis *für denjenigen, der auf die Aufnahme der Wiedergaben angewiesen ist, unterbunden wird.* Ich kann mir sehr wohl vorstellen, daß diese Worte leicht mißverstanden werden können, und es hat für mich direkt etwas Schmerzliches, daß der eitle Glaube an die unbedingte Zuverlässigkeit exakter Photographien viele Menschen vergessen läßt, daß z. B. eine *lebendig* entstehende Zeichnung für viele Fälle „wesentlicher" ist als eine mechanische Photographie. Dies betone ich an dieser Stelle ausdrücklich, denn es handelt sich hier um Werke der Kunst, um lebendig gewordene Monumente. Wenn also im nachfolgenden das Höchste an Wiedergabekunst erstrebt und bis zu einem hohen Grade auch erreicht wurde, so bleibt die Tatsache dieses Zwiespaltes zwischen Wirklichkeit und Reproduktion bestehen. Mehr denn je fühle ich mich dazu verpflichtet, den Leser auf folgendes aufmerksam zu machen: wenn er seine Phantasie auch noch so stark in Anspruch nimmt, stets muß er bedenken, daß es unmöglich ist, nur an Hand von Bildern von der unendlichen Großartigkeit, der über alles *erhabenen Würde*, die diese in die Wüste verbannten *Kunstwerke* als lebendige Wesenheiten auszeichnet, ergriffen zu werden.

Niemals wird es erreichbar sein, in kleiner Reproduktion die *Monumentalität* der Originale, wie sie inmitten der Wüste emporragen, wiederzugeben. Ich bin stolz darauf, daß die fachlichen Mitarbeiter des Instituts es im Laufe der Jahre gelernt haben, die *Geistigkeit* zu übermitteln, die die Werke erstehen ließ.

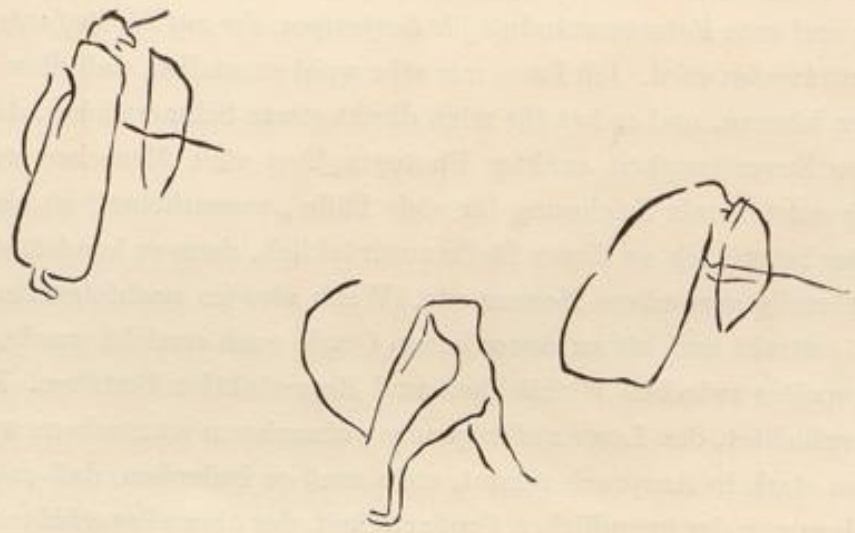
1

2

3

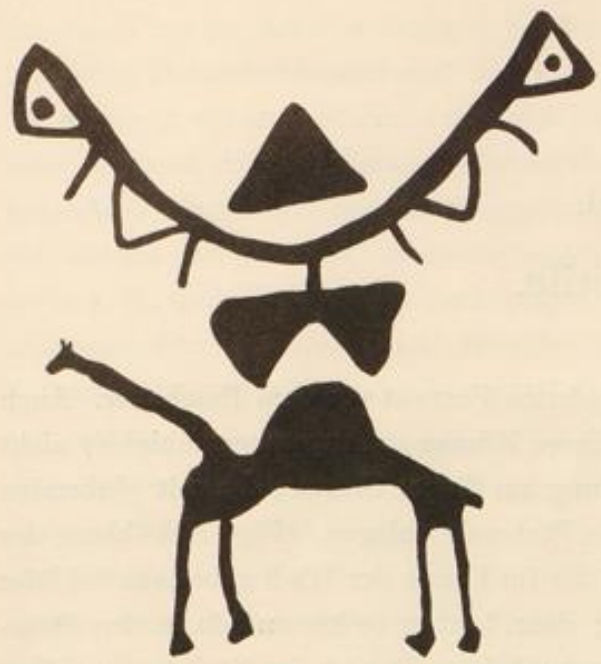


4



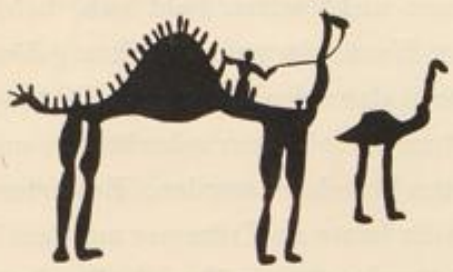
5

Fig. 1—5. Alte Konturmalereien, Tassiliberge

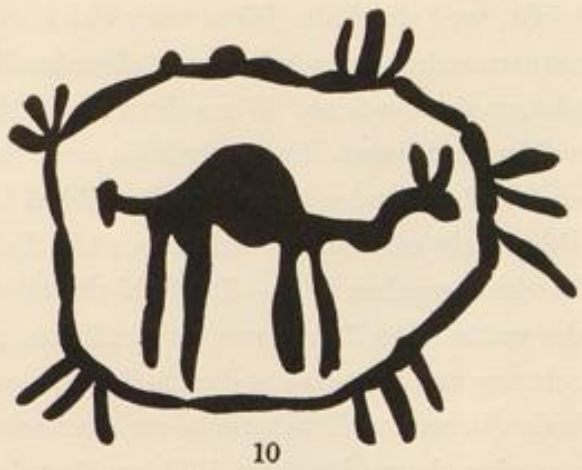


6

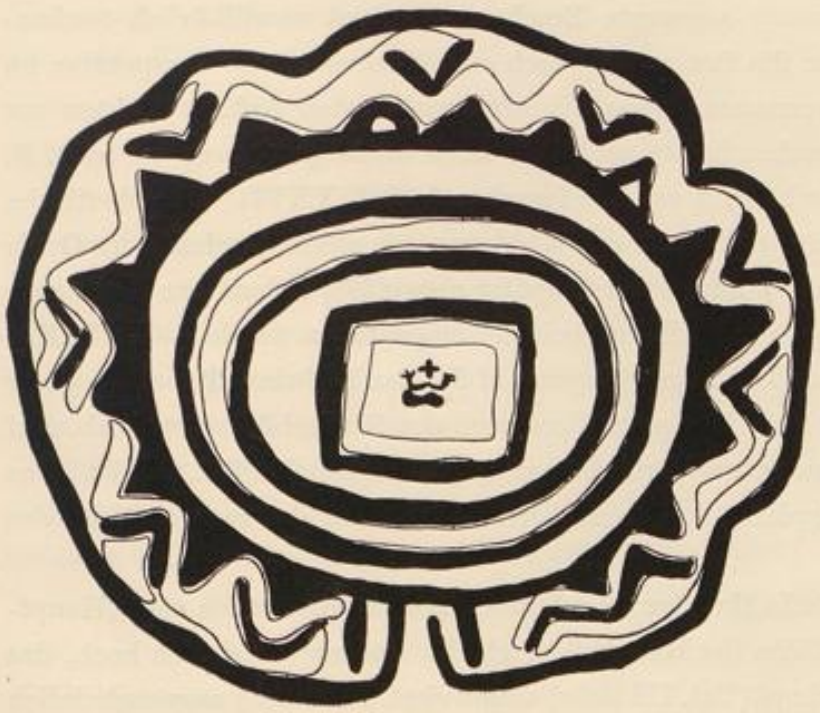
7



8

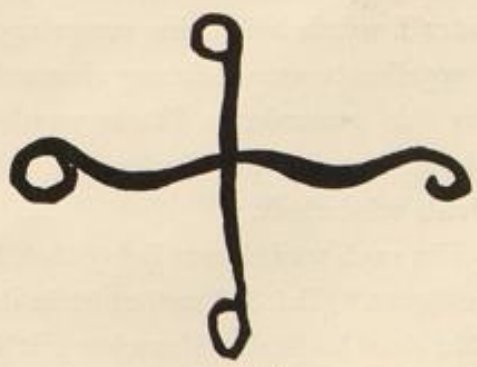


10



11

9



12

Fig. 6—12. Rezente Tuaregmalereien, Tassiliberge.

VI. Kapitel.

Die zwei Stile.

Als ungeheure Trümmerfelder liegen die Felsbildergalerien Fezzans vor dem Beschauer. Auch die härtesten Felsmassen vermögen den Ansprüchen dieses Klimas an Anpassungsfähigkeit nicht gerecht zu werden. „Brüllende" Hitze und Bestrahlung am Tage; Stürme, die mit glühenden Sandmassen über das Liegende daher- und gegen alles Stehende anfegen, eisige Abkühlung des Nachts. In der Nacht zwischen 3 und 4 Uhr erwacht der im Lande der Wadi gebettete Schläfer leicht, weil der kalte Wind über das Land hingleitet; dann hört er es hie und da in den Steinmauern erdröhnen wie fernen Büchsenknall — bald hier, bald dort. Das ist das Springen und Zerplatzen der Gesteine. Wenn dann die Wirbelwinde der Sandstürme am Mittag das Flußtal hinaufziehen und gegen die Steilwände anstürmen, vernimmt man nicht selten bald nah, bald fern ein anschwellendes Gepolter. Der Wind hat irgendwo in der Kante ein paar Brocken gelöst, die abbröckeln und fallend andere morsche Teile absprengen, womit dann der Anfang zur Bildung von Lawinen gegeben ist. — Die Zahl der alten Bilder, die einstens diese Felsen schmückten und die der natürlichen Zerstörung anheimfielen, muß nach hunderten berechnet werden. Besondere Beachtung verdient aber in diesem Zusammenhang, daß gerade die heute als Trümmer auf dem Flußboden liegenden Bruchstücke zu allermeist Teile *alter* Kunstwerke sind, während alle als solche unverkennbaren jüngeren Bilder mehr oder weniger „gesichert" erscheinen.

Der durch eine derartige Wahrnehmung angeregte Beschauer beginnt unwillkürlich nachzuforschen, welche Symptome es sind, die ihn fast automatisch eine chronologische Perspektive im Gewirr der hier nachweisbaren Stile vermuten lassen. Er wird nach festen Anhaltspunkten zur Beurteilung der Altersbeziehungen Umschau halten und dann auch solche gewinnen. Da ist z. B. der herrliche Widderkopf über dem Symboloval von Tel Issaghen I (Taf. XXVI). Die Oberfläche der Felsen ist hier abgesprungen und hat den Körper des Widders sowie einen Abschnitt des Ovals mit hinweggenommen. Die so entstandene Lücke wurde später ausgefüllt, indem eine Kette von drei hintereinanderschreitenden Antilopen mit „Hörnerbeinen" eingegraben wurde. — In In Habeter I wurde bei b eine vorspringende Ecke abgeschlagen, auf der das Bild eines Rindes in guter Doppelkonturenausführung eingraviert war. Der ganze Vorderteil des Rinderbildes brach ab. Auf der öde gewordenen Fläche wurde dann eine Hörnerbeinantilope dargestellt (Taf. XXV). Das gleiche hat sich auf der großen Schrägplatte von In Habeter I bei a auf der rechten Seite des Ovals wiederholt.

Ein noch wichtigeres Belegstück ist in In Habeter III geboten. Links resp. westlich vom „Hauptheiligtum" (Taf. III unten) ist in der Höhe der Hauptbilderschicht, und zwar ziemlich hoch, das Bild eines laufenden Menschen mit Tierkopf (Taf. III links) eingraviert. Dieser eilt augenscheinlich auf die nach Osten zu „um die Ecke" dargestellte Gruppe der Nashornjäger mit Schakalkopf (Taf. LIV) zu. Der Einzelläufer und die Jäger sind augenscheinlich gleichaltrig. Die Figuren haben die gleichen Schulterlinien resp. Halsansätze, gleichen Armschmuck, gleiche Wadenform, gleichen

Gestus. Über der Einzelläuferfigur erkennt man den abspringenden Rest eines Rindes in Doppelkontur = Halbreliefdarstellung! Der Leib dieses Rindes ist schon früher abgesprungen, und auf die so leer gewordene Fläche wurde der Tierkopfläufer gesetzt. Damit ist der unwiderlegbare Beweis erbracht, daß die Tierkopfjäger an dieser Stelle einer jüngeren Periode angehören als die in besonderer Kunstfertigkeit mit Doppelkonturen angefertigten Rinder, und vieles spricht dafür, daß sie mit den „virtuos" hingeworfenen Tieren mit „Hörnerbeinen" gleichaltrig sind. (Man beachte z. B., daß zwischen den tierköpfigen Kämpfern aus Tel Issaghen I, Taf. LV das umstrittene ausgesprochen hörnerbeinig ist! Hierüber Näheres in Kap. X über die Stilgeschichte.)

Beobachtungen solcher Art konnten wir reihenweise machen. Es muß jedoch ausdrücklich betont werden, daß sie sich sämtlich auf Werke der hohen Haustierdarstellungskunst bezogen. Außer den wiedergegebenen vier wurden noch drei weitere durchaus entsprechende Feststellungen gewonnen. Wenn es sich bei diesen auch um weniger charakteristische Beispiele handelte, so sind die überarbeiteten Werke doch Haustierbilder gewesen, die darüber gelegten Wildtieren gewichen waren. Die Übereinstimmung in allen diesen Fällen ist viel zu groß, als daß für sie ein Zufall in Anspruch genommen werden könnte. Vielmehr zwingen sie zu der Annahme, daß sich in der Bilderzerstörung und Überarbeitung ein wesentlicher Vorgang dokumentiert hat, der auch formuliert werden mag: *Die Verfertiger der in hoher Kunst ausgeführten Haustierbilder waren ein den Berdjudsch hinaufgestiegenes Fremdvolk, das die Haustierzucht in das Land brachte und sich seine eigenen Weihestätten in den Alteingeborenen-Galerien schuf. Eines Tages erfolgte ein gegen die Kultusbilder der Rindviehzüchter gerichteter Bildersturm, der entweder von den aufsässig gewordenen Eingeborenen ausgeführt wurde oder von einer weiteren Fremdwelle, die jedenfalls den Hörnerbeinstil mit sich brachte.*

Das wichtigste Argument, das zu einer solchen Annahme führt, liegt in der Tatsache, daß alle älteren Werke nicht nur der Natur der dargestellten Tiere zufolge, sondern auch ihrer lokalen Placierung nach in zwei Gruppen behandelt werden müssen. Da ist *erstens die Gruppe der Wildtiere*, der Elefanten, Nashörner, Bubalusse, Krokodile, Mufflons, Giraffen, Strauße. Alle diese Tiere wurden (vielleicht mit Ausnahme der Strauße?) zunächst nur einzeln dargestellt, fanden aber stets auf den prominenten Flächen der Tempelsteilwände Platz. Die Bilder dieser ältesten Gruppe haben stets nur schwach gemuldete Konturen. Dagegen hat kein einziges Bild der *zweiten Gruppe der Haustiere* jemals an der prominenten Stelle einer Steilwand Aufnahme gefunden. Diese haben sich stets — gleichgültig ob es Einzelstücke oder, was das häufigere ist, Kompositionen waren — mit Nebenstellen und kleineren Flächen begnügen müssen. Diese Tatsache ist ausnahmslos und unbiegsam wie ein naturwissenschaftliches Gesetz.

Des weiteren springt eine Verschiedenartigkeit der Verteilung der Bildtypen in den einzelnen Galerien ins Auge. Am Unterlauf der Berdjudsch-Quellflüsse (In Habeter III) sind sehr viele Nebenstellen mit Bildern von Rindern bedeckt, am Mittellauf (In Habeter II und I) werden sie seltener, am oberen Tel Issaghen haben wir nur ganz wenige gefunden. Eine natürliche Überlegung muß zu dem Gedanken führen, daß die Träger der Haustierkultur in der damals sicherlich glänzendes Weideland enthaltenden Berdjudschebene (mit der Hauptniederlassung in Scharaba), die Verfertiger der Wildtierbilder aber in den Tälern des Oberlaufes und auf dem damals wahrscheinlich noch dicht bewachsenen Plateau beheimatet waren.

Wenn nun diese beiden Stile von vornherein einander gegenübergestellt werden, sollen damit nicht Ansichten erweckt werden, die ich selbst nie teilen würde. Zum einen haben wir es

selbstverständlich nicht nur mit diesen beiden Stilen zu tun, zum andern stammen nicht etwa alle Wildtierbilder aus dem Bereich und aus der einen Periode der Hochlandjäger. Es wurde ja schon gezeigt, daß einige Widder- und Rinderbilder mit Antilopendarstellungen überarbeitet sind. Kein Zweifel kann darüber bestehen, daß auch ein großer Teil der Wildtierbilder einer Zeit entstammt, die der Zuchttierbilderstürmerei erst folgte. Ja, ich möchte sogar glauben, daß auch der weitaus größte Teil der großen Wildtierdarstellungen in jüngere Zeit zu datieren ist. Ebenso aber will es mir scheinen, daß diese jüngeren Wildtierdarstellungen wieder an Stellen kamen, die schon vordem mit solchen bedeckt waren. Das besagt, daß die räumliche Zugehörigkeit konstant bleibt. Es wird die Aufgabe der nächsten Abschnitte sein, nachzuprüfen, inwieweit dieses grundlegende Axiom Bestätigung oder Widersprüche erfährt.

VII. Kapitel.

Die Wildtierbilder und deren Beziehung zu der westlichen Hochlandkultur.

Bei einer so großen Anzahl von Bildern, wie die Fezzaner Galerien sie bieten, müssen sich wesentliche Stilunterschiede auch „historischer Natur" nachweisen lassen, wenn deren Entstehung in der Tat durch lange Zeiten hindurch und unter Einwirkung von verschiedenen Seiten her erfolgte. Gerade die Annahme, daß solche Einwirkung von verschiedenen Seiten her erfolgte, muß es uns nahelegen, nachzuforschen, ob sich in solcher Richtung, wenn auch in ferner gelegenen Gebieten, etwa verwandte Kunstformen auffinden und zum Vergleich heranziehen lassen. Im vorigen Abschnitt sahen wir nun die Möglichkeit, einer Gliederung von Stilformen der Fezzaner Kunst nicht nur nach Perioden, sondern auch nach Raumzugehörigkeit nachzugehen. Die älteren Wildtierbilder ließen auf eine Jagdkultur und eine auf den westlichen Hochländern beheimatete Bevölkerung als Urheber schließen, dagegen die Haustierbilder auf Völker der östlichen Tiefebene und eine Weidekultur. Damit sind wir wieder bei Tatsachen und einer Unterschiedlichkeit angelangt, die beide im ersten Abschnitt des ersten Kapitels dieses Buches den Ausgang der gesamten Betrachtung gewährten. Halten wir in den gegebenen Richtungen Ausschau, so stoßen wir auf die beiden bedeutenden Tatsachenbereiche: im Westen auf die Felsbildergalerien der mauretanischen Hochländer des Saharaatlas und im Osten auf die der Libyschen Wüste, der Tiefebene des Nils, Ägyptens und der Nubischen Wüste.

Die erste Frage wäre also, ob sich Stilverwandtschaften zwischen den Wildtierbildern Fezzans und jenen des Saharaatlas nachweisen lassen. Die Untersuchung mag begonnen werden, indem auf Seite 29 die Zeichnungen unseres großen Bubalus von Tel Issaghen I und eines solchen vom Saharaatlas (Ksar Amar) wiedergegeben werden (Fig. 13/14). Derartige Bubalusdarstellungen sind unter den prähistorischen Felsbildern des Saharaatlas verhältnismäßig selten. Meine Mitarbeiter haben die von Ksar Amar, Enfouss und Ain Safsaf aufnehmen können (vgl. „Hadschra Maktuba" Taf. 123, 124, 125, 142, 156). Sie gehören dort zu den größten Werken und haben ein Bildlängsmaß von 1,5 bis gegen 3 m, während unser Fezzaner Prunkstück nur ein solches von wenig über 1 m hat. Wenn aber von diesem Größenunterschied und einer anderen wichtigen Abweichung in der Technik, auf die sogleich einzugehen ist, abgesehen wird, tritt demgegenüber eine Stilübereinstimmung hervor, die in Anbetracht der großen Entfernung zwischen den beiden Regionen (über 1200 km) geradezu verblüffend ist. In beiden Stilen sind die Bubalusse mit frontal gesehenen Hörnern bei sonst konzentrierter Profildarstellung wiedergegeben. Leib und Kopf sind „massig", die Beinform steht geschlossen zusammengefaßt, wenn nicht überhaupt nur 2 statt 4 Beine in Betracht gezogen sind. Die Übereinstimmung erstreckt sich bis auf eine sehr beachtenswerte Einzelheit: Auch der Schwanz hat dem Bestreben nach Konzentration Folge geleistet, er ragt nicht, wie

es bei einer Zeichnung sonst näherläge, nach hinten fort, sondern ist in der Form eines Fragezeichens auf den Schenkel gelegt.

An dieser Stelle darf an eine Lehre erinnert werden, die schon der alte Gottfried Semper ausgesprochen hat: Es gehen nämlich bei Übertragung eines Bildes von einer Technik in die andere stets bestimmte, der ursprünglichen entstammende Symptome von der originalen in die sekundäre über, und sie bleiben damit Zeugen des Werdeganges. In dem Fragezeichenschwanz, den in der Fezzankunst nicht nur die Bubalusse, sondern auch andere Tiere wie Giraffen und Elefanten zur Schau tragen, ist das Symptom jenes Wandels in der technischen Darstellung gegeben, von dem Gottfried Semper sprach. Wir können derartige seitlich angelegte Schwänze an plastischen Werken der alten wie der jüngsten, der asiatischen wie der europäischen Kunst von den monumentalsten Statuen bis zu den Porzellannippessachen beobachten. — Diese Wahrnehmung muß dazu führen, die in Frage kommenden Darstellungen schärfer ins Auge zu fassen. Es muß der Unterschied in der technischen Darstellung auffallen, auf den oben schon andeutungsweise hingewiesen wurde: Die mauretanischen Bubalusse sind in einfach eingeschliffenen Rillen konturiert, der Fezzaner Bubalus weist dagegen z. T. reliefartig vorragende Konturen auf. Man beachte, wie die Rückenlinie, die Nasenlinie, die Schnauze „herausgearbeitet" sind. Mit solchen Feinheiten der Technik steht fraglos auch die so charakteristische „massige" Zusammenfassung der Gesamtfigur im Einklang — ich meine, daß die Eigenart des Einzelnen wie des Gesamten ihre einfache Erklärung darin findet, daß wir in diesem Fezzaner Bulalus *den Beleg für eine vom Plastischen und Reliefartigen in das Flächenhafte und Zeichnerische übergegangene Darstellungsweise vor uns haben.* Das Plastische scheint hier also als das Ursprüngliche angesehen werden zu müssen. Diese Annahme ist für die Geschichte der gesamten prähistorischen Kunst so wichtig, daß hier auf die Gefahr hin, den Rahmen dieser Arbeit zu überschreiten, auf eine aus noch weiterer Ferne beigebrachte Parallele hingewiesen sei. Als Ergänzung und zum Vergleich sei das Bild eines der beiden Bisons, die als Lehmplastiken von etwas über 60 cm Länge in der Grotte Tuc d'Audoubert (Arriège, franz. Pyrenäengebiet) gefunden worden sind, herangezogen. Mit diesem Werk (Fig. 15) haben wir ein zeitgemäß gut fixiertes Vergleichsstück in Händen; es stammt aus der Magdalénienzeit. Auch hier sind solche Boviden in plastischer Form auf die Fläche gebracht. Daß reliefartige Einschneidungen in Kalkstein schon in der Aurignaczeit ausgeführt wurden (Laussel), ist zur Genüge bekannt. Daß wohl solche Boviden ebenfalls in dieser Art frühzeitig in den Pyrenäen abgebildet wurden, läßt aber die Einheitlichkeit der prähistorischen Kulturprovinz des Westens (von Frankreich über Spanien und Mauretanien bis Fezzan) besonders gut hervortreten. Für die Geschichte der Bildertechnik ist es aber sehr beachtenswert, daß die Rillen-Zeichnung, wenigstens diesem einen faßbaren Beispiel zufolge, am Ende einer aus dem plastischen Flachrelief herausgewachsenen Entwicklung liegt; danach stellt der mauretanische Bubalus von Ksar Amar die letzte Stufe, der fezzanische von Tel Issaghen I mit seinen Reliefkonturen einen Übergang und die Lehmplastik von Tuc d'Audoubert ein erstes Stadium dar.

Damit ist aber ein sehr tiefer Einblick in das Wesen und Werden dieser Kunstformen und dieser Stile gewonnen. Wie manches Mal haben meine Mitarbeiterin Assisa Cuno und ich fragend die ungeheure Sicherheit, mit der diese Werke gewissermaßen aus dem Handgelenk ähnlich flotten japanischen Pinselstrichen auf die Felswände „geworfen" sind, angestaunt. (Man beachte z. B. den Ochsentreiber mit der Eselsmaske von In Habeter III (Taf. LVII, LVIII). Wir fragen, wie und wo haben diese Menschen eine solche Sicherheit und „Schmissigkeit", die doch so ganz und

gar nicht im Wesen dieses mühsam in harte Steine Linien rillenden Stiles liegt, erlangen können? Mit dem nunmehr aufgedeckten Zusammenhang ist des Rätsels Lösung gefunden; denn vieles spricht dafür, daß diese Kunst hauptsächlich sich im Modellieren bewegte, daß Lehm, weiche Gesteinsarten und sonst schnitzbare Stoffe als Material dienten, daß die Eintragung in die Steinwände also gewissermaßen sekundär war. Nur dieses Sekundäre erhielt sich uns, und alles „Schnitzbare" und „Schneidbare" fiel selbstverständlich seit Jahrhunderten und Jahrtausenden dem

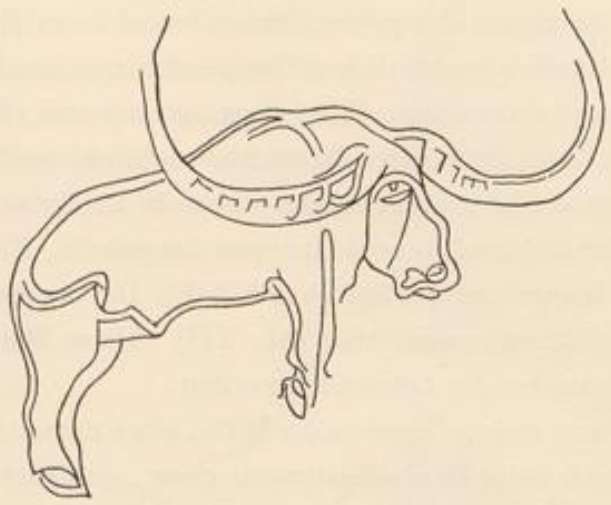


Fig. 13. Bubalus. Gravierung, Fezzan

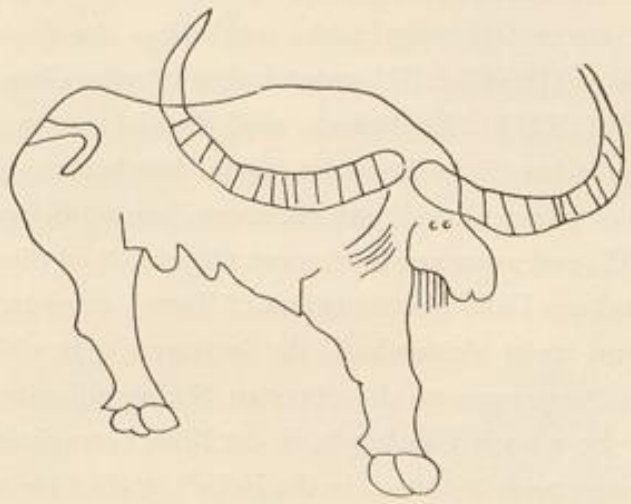


Fig. 14. Bubalus. Gravierung, Sahara-Atlas

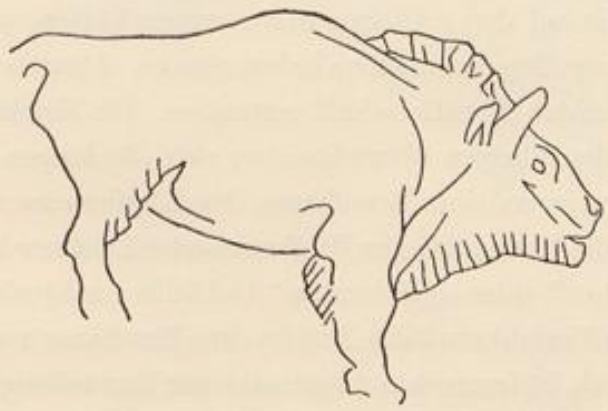


Fig. 15. Bison. Lehmplastik, Südfrankreich

Klima und der Verwüstung anheim. Übrigens sei betont, daß derartige epigonische Reliefkonturen nicht nur vereinzelt vorkommen[1]).

Die Stilzusammengehörigkeit, für die die Bubalusse von Tel Issaghen I und Ksar Amar einen ersten Beleg erbrachten, erweist sich als in allen Richtungen erkennbar. Die Darstellung gewisser Tiere, Elefanten, Rhinozerosse usw., ist in Mauretanien und Fezzan die gleiche. Auch die Größenverhältnisse sind annähernd dieselben, während im Gegensatz zu diesem Bedürfnis zur Ausdehnung in den östlichen Stilen der Altbilder des Niltales und der nubischen Wüste eine Tendenz zur Schrumpfung bezeichnend ist. In diesem einen Punkt stehen sich die Stile Nordwestafrikas und diejenigen Nordostafrikas schroff gegenüber. Ich kann mich des Eindruckes nicht erwehren, daß dieser Großstil des Nordwestens eine provisorisch auftauchende provinzielle

[1]) Ich verweise nur auf das solostehende Elefantenbruchstück von In Habeter III (Taf. VIII).

Eigenform darstellt. Er entsprang nur hier in Nordwestafrika bei dem Übertragen der vordem modellierten Geschöpfe in zeichnende Steinrillung einem in Verbindung hiermit erwachenden Drang zur Vergrößerung. — Demgegenüber trug aber eine von Osten her eindringende Einstellung dem Westen wieder die Neigung zur Schrumpfung zu. Hierüber wird später mehr zu sagen sein.

Haben wir nun mit den Boviden ein Beispiel älterer Belege der mauretanisch-fezzanischen Stilverbundenheit gefunden, so mag noch ein zweites Beispiel für die gleiche Erscheinung in späterer Zeit beigebracht werden. — An der obersten Spitze der großen Tempelwand in In Habeter IIId (Taf. III unten links) ist eine Gruppe von sehr eigentümlichen Geschöpfen angebracht (Taf. XIIb). Zoologisch sind sie nicht ohne weiteres bestimmbar. Wir haben sie, um uns eine erste handliche Bezeichnung zu beschaffen, zunächst als Meerkatzen bezeichnet, obwohl weder die spitzen Ohren noch die so markanten Schwanzquasten hierzu das Recht geben. In In Habeter III (und zwar nur hier, sonst nirgends!) ist dieses Tier sechsmal in zwei Gruppen dargestellt. Einmal am Fuße der Steilwand (2 Tiere), dann in der Gruppe auf der Spitze (4 Stück). Die ersteren sind mehr skizzenhaft, die letzteren sehr viel sorgfältiger ausgeführt (Taf. XII). Diese Meerkatzengruppe an der obersten Steilwandkante soll eingehender betrachtet werden.

So wie die Geschöpfe, in der Nähe betrachtet, vor uns stehen: Zwei in der Mitte, eines darunter, eines nach rechts „um die Ecke", stellen sie sicherlich keine Höchstleistungen einer „ausdrucksbedürftigen" Kunst dar. Vielmehr sind sie Produkte einer lediglich in technischer Hinsicht virtuosen Kunstfertigkeit. Die Konturen sind teilweise sehr breit und sehr tief geschliffen, die Körperflächen so vollkommen bis auf den rötlichen Stein ausgeschliffen, wie ich es an Fezzaner Felsbildern überhaupt kaum je wahrgenommen zu haben glaube. Aber die technische Geschicklichkeit hat hier nicht im Dienst echter Künstlerschaft gestanden. Die Zeichnung der Tiere ist ohne jede Sorgfalt ausgeführt. An den übrigen überschneiden sich die langen Linien. Die „Klauen" sind „hingehauene" Ritzen. Von irgendeiner Bemühung, den Köpfen eine wesentlich einheitliche Form zu geben, kann gar nicht die Rede sein. Der Bildhauer oder Zeichner hat augenscheinlich das Vorbild irgendeines „gräßlichen" oder „grinsenden" Gebildes nachgeahmt, ohne dieses doch ganz vor Augen zu haben. Sein Vorbild muß das Antlitz dem Beschauer zugewandt haben, denn soweit die Ausführung gediehen ist, ist immer ein Augenpaar zur Darstellung gebracht. Den ganzen Kopf aber von vorn her darzustellen, das ist dem Zeichner nicht gelungen, und so ist das eine der zwei Augen hinab an den Hals geglitten. Hingegen ist in der Gesamthaltung die Charakterisierung eines keifenden, kralligen, gräßlichen Wesens recht gut gelungen. Besonders die beiden links oben aneinandergestellten Meerkatzen machen durchaus den Eindruck, als führen sie fauchend und mit der Absicht, einander die Augen auskratzen zu wollen, aufeinander los, aber nur diese beiden sind ein ausgesprochenes Paar; alle anderen Figuren dieser Art sind Einzelwesen.

Es kann darüber kein Zweifel bestehen, daß die Darstellung auf der Spitzenkante von In Habeter III eine junge, in virtuoser Zeit und ohne pietätvolle Sorgfalt ausgeführte ist. Diese Tatsache macht eine zweite Wahrnehmung wichtig: Augenscheinlich ist die ganze Stelle für Anbringung dieser Darstellung erst „hergerichtet". Die Fläche, von der aus diese fauchenden Meerkatzen heute frei in die Landschaft grinsen, hat nicht immer frei dagestanden; ehedem und unmittelbar vor ihr erhob sich eine andere Steinmasse, ein Block, eine Spitze, ein Kantenstück; dieses ist aber augenscheinlich gewaltsam abgebrochen und in die Tiefe gestürzt worden. Die Bruchstelle ist noch deutlich erkennbar. Es dürfte auch feststellbar sein, daß der hier abgebrochene Block heute noch

in einem Bruchstück wiederzuerkennen ist, das verkehrt auf dem unteren Absatz liegend, einen Teil eines Felsbildes zeigt. Das erhaltene Stück läßt ein verhülltes Menschenhaupt erkennen, dem wir im Tagesjargon den Titel des „Eskimo" gaben (s. Taf. XLIX).

Schon im vorigen Kapitel sind wir den „Bilderstürmern" begegnet, die hervorragende Darstellungen der Rinderkultur zerstört und auf die freigeschlagenen Flächen hörnerbeinige Antilopen oder einen tierköpfigen Läufer gesetzt haben. Dem Stil nach können die Meerkatzen durchaus mit diesen hörnerbeinigen Antilopen in eine Linie gestellt werden. Flüchtige Nachlässigkeit und technische Gewandtheit sind diesen späten Kunstformen eigen. Die Frage ist lediglich, woher dieses eigentümliche Meerkatzenmotiv stammt. — Vergegenwärtigen wir uns, daß es ohne Zweifel die Absicht dieser Meerkatzenzeichner war, Tiere mit en face-Köpfen darzustellen. In der verwandten Kunst Mauretaniens gibt es nur Löwen und Leoparden mit dem Beschauer zugewandten Antlitzen, diese allerdings sehr häufig (siehe „Monumenta Terrarum", Erlebte Erdteile VII,

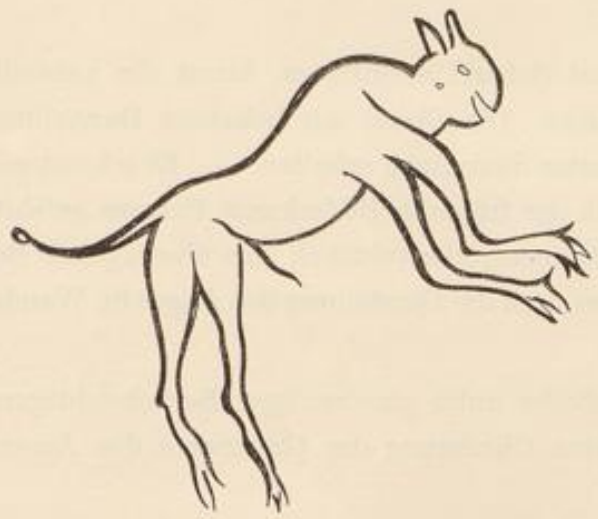


Fig. 16. Meerkatze (?). Gravierung, Fezzan

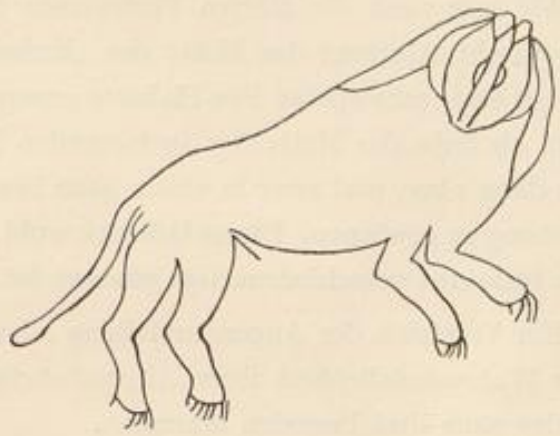


Fig. 17. Löwe. Gravierung, Sahara-Atlas

S. 160ff.). Der Löwe von Jaschu mag hier als Beispiel herangezogen werden (Fig. 16, 17). Vergleichen wir den Jaschulöwen mit einer In Habeter-Meerkatze, so fällt zunächst fraglos das charaktervolle Gepräge des ersteren gegenüber dem verschwommenen Typus der letzteren auf. Der Gedanke, daß diese stilistisch verdünnte Fezzaner Spielform aus der mauretanischen abgeleitet worden ist, gewinnt an Wahrscheinlichkeit, je mehr wir den Vergleich auf Einzelheiten ausdehnen. Zunächst fallen der rundliche Kopf mit den spitzen Ohren und der Schwanz mit der Quaste auf, fernerhin die Krallen und eine gesteigerte halbaufrechte Haltung, die bei dem Jaschulöwen nur angedeutet, aber in der französischen Variante des „Sorcier" von „Trois Frères" ausgesprochen wahrnehmbar ist. Vor allen Dingen steht hiermit aber auch die Stelle in Einklang, an der die Tiere angebracht sind: der Jaschulöwe thront hoch oben an der Spitze der Felswand, auf deren Unterteil die Reihen der vorüberziehenden Jagdtiere abgebildet sind. Ähnlich thront der Sorcier über den Wildbüffeln und in Fezzan die Meerkatzenvariante über den Giraffen usw.

Es ist ein etwas dünner und jämmerlicher Schlußakkord, in den ein einst so wuchtiges und bedeutungsvolles Motiv der magischen Anschauungs- und Darstellungswelt in In Habeter III ausklingt. Die Stelle eines mächtigen Raubtieres nimmt eine Sammlung fauchender Lächerlinge ein.

Das ist um so eigentümlicher, als auf der gleichen Felswand in der Mittelreihe eine der prachtvollsten Darstellungen eines Löwen erhalten ist (Taf. X). Wir dürfen aber nicht vergessen, daß diese Meerkatzenlöwchen Produkte einer epigonalen Zeit sind, sie wurden ja von den Bilderstürmern der Hörnerantilopenzeit als Surrogat für ein monumentaleres Dokument hingesetzt. Als Beleg einer späten, virtuosen und dekadenten Kunstübung verdienen diese Darstellungen aber eine Sonderbetrachtung, die uns vielleicht noch andere Hinweise gewährt. Ich möchte die Aufmerksamkeit noch einmal auf die an den Meerkatzen etwas verunglückte aber immer wieder zum Durchbruch kommende en face-Darstellung des Kopfes mit dem Augenpaar lenken. In Kleinafrika, d. h. bei der mauretanischen Kunst, kommt dies in voller Ausbildung nur bei Leoniden, in schwächlicher Verzerrung aber auch bei Bildern von Bubalussen vor. Die frankokantabrische Kunst findet das Motiv des den Beschauer anstarrenden Tieres bei Bären, Löwen und Eulen vor. (Sachkenner wie der Comte Bégouen erinnern sich nicht, andere Tiere mit Körper im Profil und Kopf in en face-Haltung dargestellt gesehen zu haben.) Die Frage wäre allerdings, ob das Motiv nicht etwa an den „vermummten Tiermenschen" gelegentlich vorkäme.

Wie mir auch die Herren Professoren Schäfer und Scharff bestätigten, kennt die nubisch-ägyptische Altkunst das Motiv des „Enfacetums" nicht. Die älteste mir bekannte Darstellung ist auf einer sehr späten Bes-Plakette unserer Frankfurter Sammlung erhalten. — Es scheint mir nun, als habe das Motiv des anstarrenden Tieres auch der früheren Bilderkunst Fezzans gefehlt, um dann aber, und zwar in einem ganz bestimmten Moment, hier plötzlich eine überragende Bedeutung zu gewinnen. Dieses läßt sich wohl nachweisen, weil die Darstellung des Auges im Wandel der Stile eine verschiedenartige gewesen ist.

Ein Vergleich der Augendarstellung aller unserer Bilder unter gleichzeitiger Berücksichtigung der Wahrscheinlichkeit ihrer Altersabstufung läßt eine Gliederung der Geschichte des Augenbildes nach drei Perioden erkennen.

1. Periode: Die Augen werden in zwei Kreisen dargestellt.

2. Periode: Die Augen lösen sich in Linien auf.

3. Periode: Die Augen werden als schalenförmige Mulden eingetragen. — Mit dem Auftreten des Muldenauges zeigt sich jedoch noch eine zweite Erscheinung: es äußert sich das Bedürfnis, auch Profilköpfe nicht nur mit einem einzigen, sondern mit zwei Augen zu versehen. Das Rind auf Taf. LIX ist z. B. von vornherein mit zwei Augen ausgestattet gewesen; andere Bilder werden aber nun nachträglich mit einem zweiten Auge versehen. So das große Mufflon von Tel Issaghen II (Taf. LXVII) und das Nashorn von In Habeter II (Taf. LXX, LXXI). Besonders klar tritt das Bedürfnis auf den Krokodilsbildern von In Habeter III hervor (Taf. XVII). Den Schlitzaugen wurde anscheinend überhaupt keine magische Bedeutung beigemessen; sie wurden ignoriert und rechts und links durch je ein frisches Muldenauge ersetzt. Dieser Vorgang ist deswegen so wichtig, weil ja das Kapitel des „Blickes" in der Geschichte entsprechend den weltanschaulichen Stilformen eine sehr bedeutende Rolle einnimmt (vgl. „Monumenta Terrarum, Erlebte Erdteile VII, Teil I).

Es versteht sich von selbst, daß alle derartigen Vorgänge nicht im Sinne einer rein mechanischen Formspielerei zu erfassen sind. Bis in die späte Zeit hinein hat die Fezzaner Kunst ihre Lebhaftigkeit und Gestaltfreudigkeit behalten. Es zwingt uns auch nichts, anzunehmen, daß das Motiv des en face-Blickes erst mit den späten Meerkatzen-Fratzen Einzug gehalten hat. Das Gegenteil

läßt sich beweisen! Haben wir doch das mächtige Monument des en face-Elefanten von In Habeter II (Taf. IX), der auf den Beschauer fast den Eindruck eines Gorgoneion macht. Ein Werk, in dem sich mächtige Ursprünglichkeit mit virtuoser Gestaltungskraft paaren. In ihm ist das in Mauretanien so häufige, dagegen aber in Ägypten-Nubien völlig fehlende Motiv der en face-Starre am deutlichsten zum Ausdruck gebracht. Gerade dieses gewaltige Monument, das selbst infolge der Verwitterung der Oberfläche eines der am meisten gefährdeten Bruchstücke ist, gemahnt uns daran, daß wir in den Fezzanischen Werken überhaupt nur ein Trümmerfeld und eine stark durch den Zufall bedingte letzte Auslese vor uns haben. Und dieses bezieht sich meines Erachtens ganz besonders auf die Werke der nordöstlichen Stile und der Gruppe, die als der mauretanischen Kunst am nächsten stehend erachtet werden muß.

VIII. Kapitel.

Die Haustierbilder und deren Beziehung zur östlichen Niederlandkultur.

Es wurde oben schon festgestellt, daß die Haustierbilder auf den Fezzaner Galerien niemals die hervorragenden Plätze, die großen Flächen erobert haben. Sie sind im Durchschnitt weit kleiner und streben die Riesendimensionen der Wildtiere niemals an. Das will durchaus nicht besagen, daß die Haustierbilder „nebensächlicher" behandelt seien als die anderen. Vielleicht würde gerade eine entgegengesetzte Behauptung das Richtige treffen. Besonders in In Habeter III gibt es neben ausgezeichnet durchgeführten Bildern von Giraffen eine ganze Reihe weniger sorgfältig hingeworfener. Dagegen sind die Darstellungen von Haustieren ausschließlich sorgsam gearbeitet. Damit ist eine wesentliche Feststellung gemacht. Die technische Ausführung der Haustierbilder ist fortgeschritten und geht oft von einer „anatomisch durchdachten" Auffassung aus (z. B. die Stiere auf Taf. XXXVIII, XLI). Die zeichnerische Geschicklichkeit ist in ihren Höhepunkten nicht aus dem Vermögen eines unmittelbaren Erfassens gegeben, sondern erscheint stets als das Endergebnis einer auch handwerksmäßig hochentwickelten Übung; die Wildtierkunst gipfelt in einem uns kaum noch verständlichen und deshalb verblüffenden Verismus, die Haustierkunst in einer beachtlichen, erstaunlichen Virtuosität. Man vergleiche die veristische Unmittelbarkeit solcher Wildtierbilder (Taf. VI, VII, X, XIX und XXIV) mit den Rinderbildern, Kompositionen wie Taf. XXXVI, XL, XLI oder den Widderköpfen Taf. XXVI und XLV, den Ziegen Taf. XLIV.

Die Besonderheit der Kompositionen des Haustierstiles tritt hervor, einmal in der virtuosen Buntheit, mit der ganze Rinderherden, wie auf Taf. XLVI, dargestellt werden (so daß die einzelnen Tiere auch noch in regelrechtem Durcheinander mit Berücksichtigung aller Überschneidungen hervortreten!), zum andern aber in einer recht auffälligen Ausgestaltung der Köpfe. Beachtenswert ist z. B. eine kleine Herde wie auf Taf. XLI oben. Auf dieser Darstellung ist nur ein Rind vollkommen gezeichnet. Von den meisten Tieren sind nur die Köpfe genauer ausgeführt. Das Bild ist nicht etwa auf der linken Seite zerstört, sondern nie ausführlicher und umfangreicher gewesen. Dem Künstler kam es ganz allein auf die Ausführung der Köpfe an; diese Rinderhäupter sind so sorgfältig und liebevoll „durchgearbeitet", daß sich hierin die Aufgabe des Bildners erschöpft haben muß. Die besondere Beachtung, die die Köpfe der Haustiere danach fanden, wird sehr eindringlich jedem bewußt, der den Widderkopf (der immer nur das Bild eines Widderkopfes ohne Körper war — Taf. XLV) und die im Haupte des Widders auf Taf. XXVI konzentrierte Ausdrucksstärke beachtet, dessen Anblick den Beschauer unwillkürlich zu einem Ausruf veranlaßt wie etwa: „Ein Lamm Gottes!"

Tritt so schon, ganz allgemein betrachtet, die Betonung eines Einzelteiles auf mehr oder weniger allen Werken dieser Haustierbilderkunst hervor, so wird das Bedeutungsvolle der Erscheinung

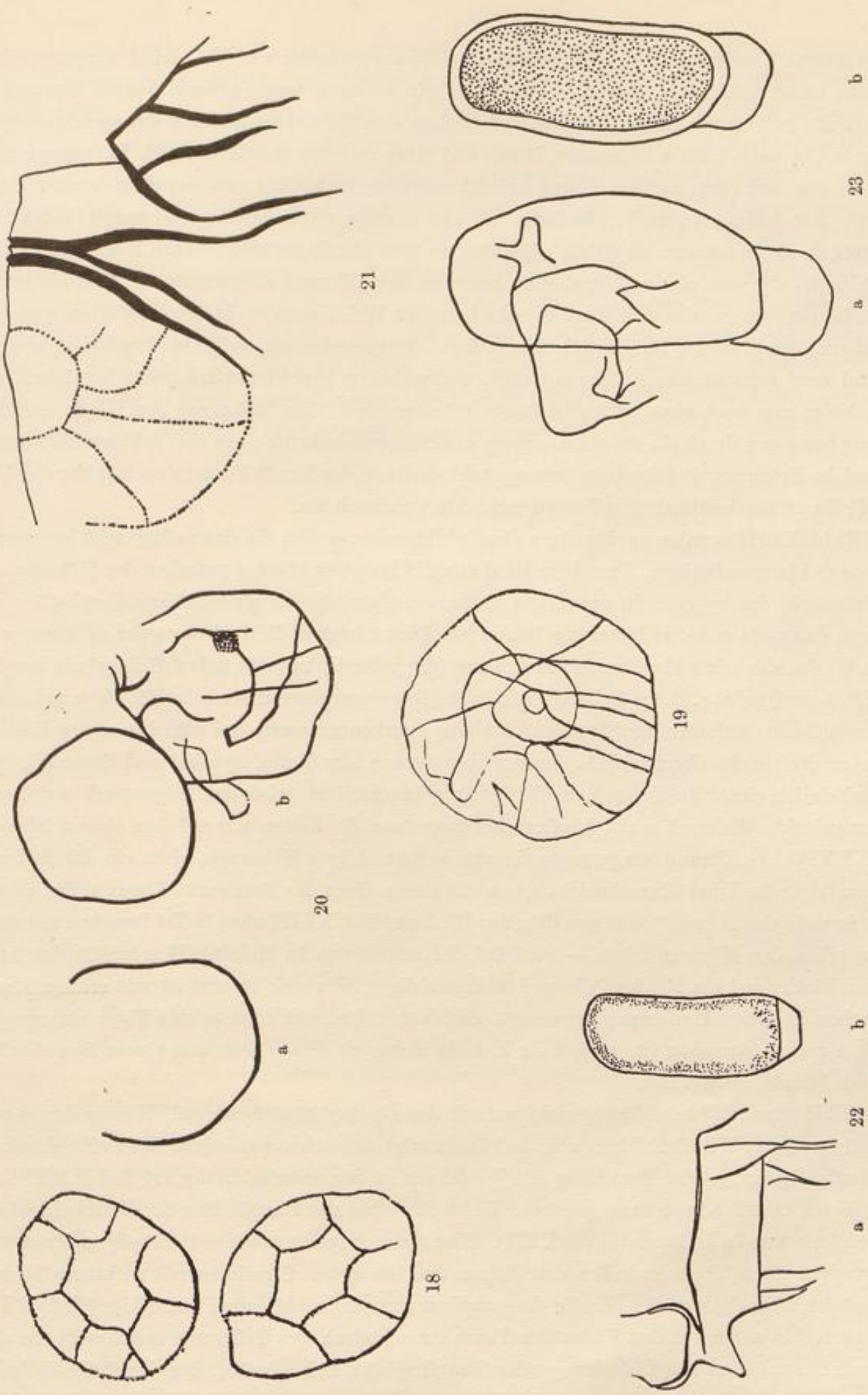


Fig. 18—23. Kreis- und Ovaloiddarstellungen. Gravierungen, Fezzan

noch wesentlich verstärkt durch Motive, die auf Kompositionen wie Taf. XLII ausgesprochene Sinngabe bieten. Auf dem oberen Stück haben wir das nach rechts gewandte erste Tier auf der linken Seite mit einem ovalen Auswuchs zwischen den Hörnern; das ihm entgegenkommende vorderste der nach links wandernden Herde mit einer radialen Ausfüllung des Hörnerzwischenraumes; das auf dem rechten Flügel zuletzt marschierende Tier mit ebenfalls höchst eigenartigem, fast ballonartigem Kopfaufsatz. — Das ebenda unten wiedergegebene Bild zeigt als Hauptstück ein besonders sorgfältig ausgeführtes und oberflächengeglättetes Rind, als Leittier ein kleineres, das mit einem Riesenballon zwischen den Hörnern ausgerüstet ist, und als letztes der Reihe ein solches, das den Kopf in sehr betonter Weise nach rückwärts und oben gerichtet hat. Hierzu sei bemerkt, daß hinter diesem hier letztgezeichneten auf dem Original in einigem Abstand noch zwei weitere Rinder mit rück- und aufwärts gerichteten Häuptern herziehen, von denen leider nur noch ganz schwache Reste erhalten sind. Die Betonung der Köpfe und ihre Haltung gewinnen durch die Ausschmückung des Hörnerzwischenraumes eine faßbare Bedeutung, denn solche Betonung und Ausschmückung steht weder in der Kunst Fezzans noch in der der Vorresp. Frühzeit nordafrikanischer Kunstgeschichte vereinzelt da.

Auf Tafel XLIII wurden zwei weitere Rinderbilder dargestellt, die das in Betracht kommende Motiv noch klarer aufweisen. Das obere Rind von Tel Issaghen II trägt zwischen den Hörnern eine Art Netzwerk, das untere, ein gewaltiger Bulle, ein eigentümlich großzackiges Geschmück mit Gehänge, das nicht ohne weiteres zu erklären ist. Dieses letztere Bild ist eines der seltenen, wohl späten Werke, die mit mehr Freude am Schmiß (der jeder Virtuosität nahen Gefahr) als Sorgfalt ausgeführt sind; so ist z. B. die Lebendigkeit in der Bewegung des auf den schwerfälligen, schmuckbeladenen Bullen zulaufenden Straußes durchaus anerkennenswert, das einzelne seiner Darstellung aber doch recht oberflächlich. Indem aber gerade hier Bulle, Symbol und Strauß in eine augenscheinlich sinnvolle Zusammengehörigkeit gebracht sind, wird das Augenmerk auf Beziehungen gelenkt, die auch sonst häufiger hervortreten: So finden wir auf dem oberen Bild der Taf. XXXIV den Strauß eingetragen in ein achtstrahliges Netzwerk, dem ein Rinderhaupt zugewandt ist; das Rind überschneidet schon mit einem Horn das Netzwerk. Dieses selbst könnte aber sehr wohl das „Ganze" sein, von dem das Rind auf Taf. XLIII oben in Tel Issaghen nur einen Teil zwischen den Hörnern trägt. — Auf Taf. XL unten von In Habeter II schreitet das letzte der drei Rinder auf ein gleiches, diesmal sechsstrahliges Netzwerk zu und ist mit seinem Haupt auch schon in dessen Umfassung angelangt. Auf diesem Rad war vordem eine Figur eingetragen, die nicht mehr erkennbar ist, so daß die Entscheidung, ob dieser Rest von einem Straußenbild stammen könnte, schwerfällt.

Das „Radnetzwerk" taucht aber nicht nur mit den Rindern zusammen auf. Einmal liegen zwei Verbindungen mit Wildtierbildern vor, und dann zeigt es auch verschiedene Male eine durchaus selbständige Natur. — Die Beziehung mit Wildtieren ist das erstemal in der auf Taf. XXXI links abgebildeten Giraffendarstellung gegeben. Es ist dies eines der Hauptbilder der Mittelschicht der Hauptgalerie von In Habeter III (Taf. III). Hier steht es rechts von der tierköpfigen Menschenjägergruppe. Diese Stelle zwischen den Jägern und der ersten Giraffe ist mit mehreren Rädern geschmückt, aber die vor der Giraffe dargestellten sind die wichtigsten, denn hier (Taf. XXXI links) ist rechts unten vor den Füßen des Tieres ein achtstrahliges Tellernetz angebracht, zu dem abermals ein mit dem Kopf hineinragender Strauß gehört, links darüber am Oberbein ein hoher Kreis, von dem 12 Strahlen (8 kurze und 4 lange) auf dieses zu gezogen sind. Beide Radgebilde

sind wie meistenteils, wenn sie isoliert sind, nur punktiert und nicht mit ausgeschliffenen Linien ausgeführt wie das Hauptbild. Der Unterschied der Patina, die beim achtspeichigen Rad dunkel wie die Giraffe, beim Strahlenkreis aber weit heller ist, beweist, daß letzterer später nachgearbeitet wurde. Der Beschauer gewinnt somit den Eindruck, als ob späteren Bilderverehrern die Darstellung der Netzräder allein nicht mehr deutlich genug war, und daß sie deshalb das Strahlenrad, gewissermaßen als nähere und exemplifizierende Erklärung hinzufügten. — Das andere Bild zeigt ein Netzrad, und zwar in diesem Falle das ausgebildetste, das wir überhaupt gefunden haben; es ist auf Taf. XXXV wiedergegeben. Zwei große Vögel schreiten vor bzw. hinter dem Netzrad her. Der vordere scheint ein Tier wie Ibis oder Storch, der andere wieder ein Strauß zu sein. Das ungewöhnlich sorgfältig ausgeschliffene, aber leider stark verwitterte Netzrad hat eine komplizierte Raumteilung, die im äußeren Kranz acht-, im inneren sechsstrahlig gewesen sein dürfte. — Aber wie gesagt, nicht nur in Kompositionen, sondern als selbständige Darstellungen haben wir diese Werke angetroffen. Das erstemal dicht beieinander ohne Beziehung zu anderen Bildern auf schräg liegen-

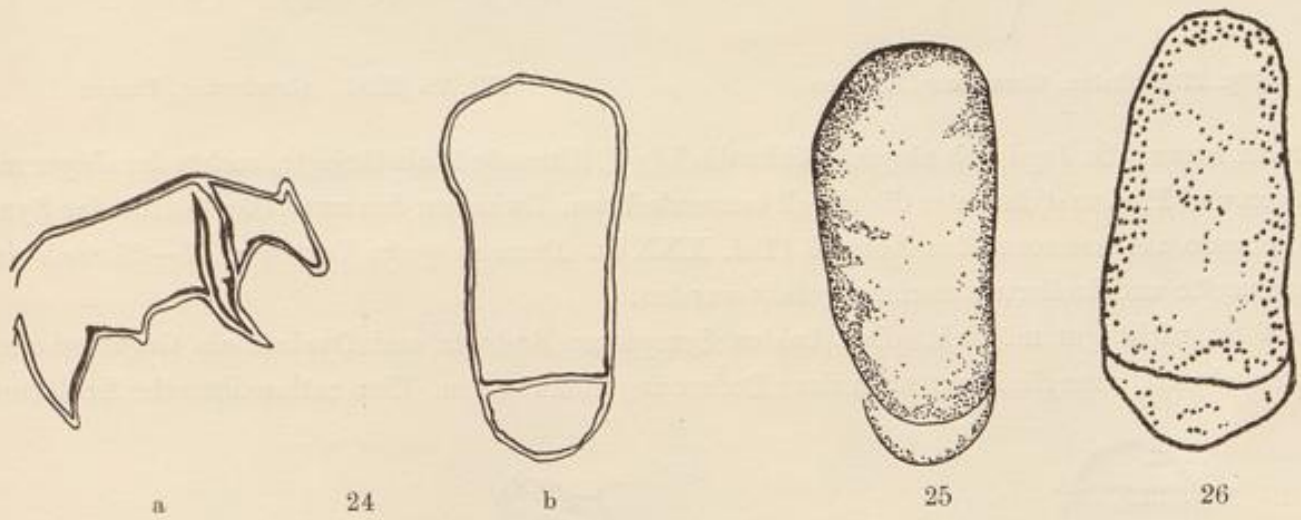


Fig. 24—26. Ovaloiddarstellungen. Gravierungen, Fezzan

den Felsblöcken, zur einen Seite ein achtspeichiges, zur anderen ein sechsspeichiges Rad (Fig. 18). Sie hatten die üblichen Durchmesser und waren, wie fast stets, punktiert. In In Habeter III fanden sich fünfspeichige Netzräder häufiger, doch waren sie meist „nebenbei" hergestellt. Dort, wo ihnen mehr Wichtigkeit beizumessen ist, scheint das Hauptstück achtspeichig zu sein und neben ihm dann noch ein sechsspeichiges aufzutauchen. Dieses ist der allgemein und unmittelbar gewonnene Eindruck (siehe Fig. 18—23).

Mit dem „Radnetz" ist aber nur eines der Symbole behandelt, die die Rinderhäupter charakterisieren. Das andere, das zumal in In Habeter II (Taf. XLII unten) das vorderste Rind als riesenhafte, beutelartige Hauptzier schmückt, fordert die gleiche Beachtung. Dieses Motiv, das „Ovaloid", ist nicht minder häufig als das Radnetz. Bei aller sonstigen Anpassungsfähigkeit weicht es aber anscheinend niemals vom Prinzip seiner Form ab. Als solches betrachtet, hat es die Form eines etwas ins Kompakte gezogenen Eies, dessen Spitze nach unten liegt und hier durch eine schwächer oder stärker ausgedehnte Querlinie abgetrennt erscheint. Es entsteht somit stets eine Zweiteilung der Fläche, deren größerer Abschnitt oben liegt. Beachtenswert ist, daß ein Teil der Innenfläche zuweilen „auspunktiert" wurde, und zwar geschah dies scheinbar meistens

gegen die Ränder der oberen Hälfte zu. Das „Ovaloid" tritt ebenso häufig und fast in gleichen Beziehungen wie das „Netzrad" auf und erscheint außerdem wie dieses isoliert und selbständig.

In Verbindung mit Haustieren ist in In Habeter das Ovaloid wie gesagt Hauptzierde, Mittelpunkt, um den alle Tiere gruppiert sind (Taf. XXIII und XXIV, Unterteil des Ovaloides ist abgeplatzt); es ist eine Art Hauptgegenstand, von dem die Rinder sich entfernen oder auf den sie zugehen (Taf. XXVI, XXXII oben). In In Habeter I, Taf. LXIX, ist es die wesentliche Mittelpartie,

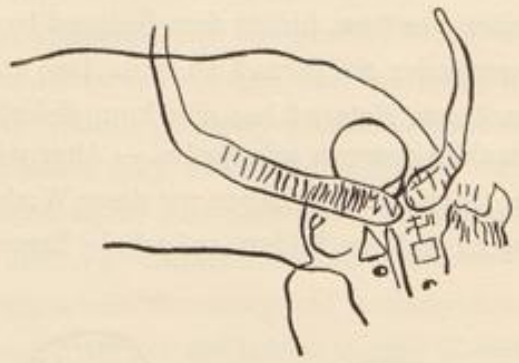


Fig. 27. Bubalus. Gravierung, Algerien

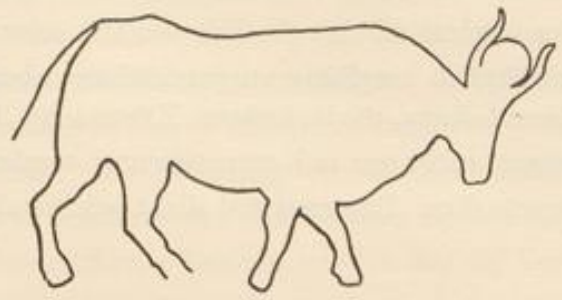
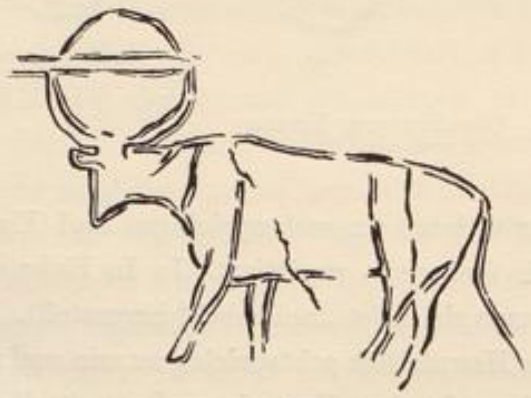


Fig. 28. Rind. Gravierung, Fezzan

um die herum die Jagd sich abspielt, links die Vögel, (Strauße?) als Gejagte, rechts der Jäger mit Bogen und Pfeil und darunter die rituell tanzende Frau. Zwischen den zwei Vögeln tritt das Symbol ebenso auf wie sonst das Netzrad (Taf. XXXV). Dazu möge in Textfigur 24—26 noch das Vereinzelte und Isolierte zusammengefaßt werden.

Es ist nicht gut möglich, diese beiden Symptome Radnetz und Ovaloid als Gegebenheiten hinzunehmen, ohne die Frage nach ihrer Bedeutung aufzuwerfen. Eine rationalistische Erklärung



29 s. v.

30

Fig. 29—30. Stier. Gravierung, Tassiliberge

wird für das Radnetz gern auf eine der typischen Fallen mit Nadelkranz und für das Ovaloid etwa auf einen Wassertümpel hinweisen. Aber hierzu muß doch bemerkt werden, daß solche Erklärung kaum der Anbringung der Symbole zwischen den Hörnern der Tiere gerecht wird. Wenden wir dieser Komposition des Motivs unser Augenmerk zu, so stellt sich wohl eine andere Schlußfolgerung ein.

Die bekanntesten vorgeschichtlichen Bilder von Tieren, die zwischen den Hörnern Scheiben tragen, sind die Widder Mauretaniens. Wir haben die uns bekannt gewordenen in Hadschra Maktuba wiedergegeben. Neuerdings wurde nun im Bezirk von Géryville bei Trik-el-Beïda auch

ein Bubalus gefunden, zwischen dessen Hörnern eine Scheibe angebracht ist. Ich habe die im Tagungsbericht des XV. Internationalen Kongresses für Anthropologie und prähistorische Archäologie abgedruckte Photographie unter Wahrung aller Vorsicht prüfen und abzeichnen lassen und füge das Ergebnis als Fig. 27 bei. Es muß gesagt werden, daß dieses Bild insofern Bedenken erweckt, als hier eine augenscheinlich alte Darstellung eines Bubalus mit jüngeren Eintragungen überschichtet sein dürfte. Das Viereck mit Aufsatz über dem linken und das Dreieck über dem rechten Auge des Büffels sind Zeichen einer jüngeren Kultur. Dieser Bubalus von Trik-el-Beïda gibt also nicht das Recht, die Hörnerscheiben bis in die Wildtierkunst und *vor* die Periode der Einführung der Haustiere hinaufzuschieben. Von entscheidender Wichtigkeit ist dagegen eine Mitteilung, die uns am 6. September 1932 der Leutnant Vivani in St. Gheriat machte. Vivani hatte im Sommer 1932 den Auftrag, am Bir Giaffer im Wadi Marzit in der Entfernung von $2^1/_2$ Stunden Fußmarsch von Misda eine Wasserstelle zu suchen. Er machte sich mit mehreren eingeborenen Berbern auf die Suche; als sie nach einiger Zeit in den Steinen Felsbilder fanden, erklärten die Führer, daß nun auch Wasser gefunden werden müsse, das sich stets in der Nähe

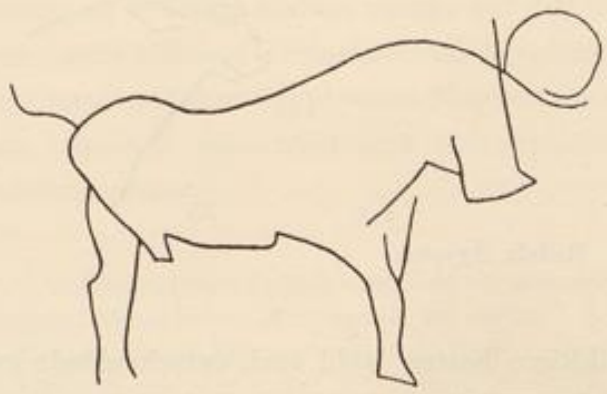


Fig. 31. Stier. Töpferzeichen, Prädynast. Ägypten (s. v.)

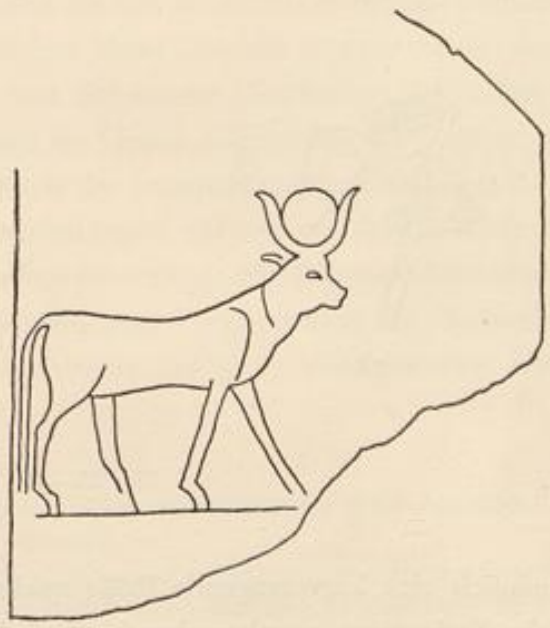


Fig. 32. Stier. Relief, Ägypten

von Felsbildern befinde. Es waren zwei Tierbilder, das eine von diesen ein *Stier, der zwischen den Hörnern eine Scheibe trug.* Da Vivani selbst Zeichner ist und die Sache sogleich verbuchte, so war schon damals an der Tatsache nicht zu zweifeln. — Inzwischen hat die Expedition des Professors Graziosi die Stelle aufgesucht, und ihm verdanken wir die Möglichkeit, hier (Textfig. 28) das erwähnte Bild wiedergeben zu können.

Aber noch weitere Aufschlüsse sind seit 1932 erfolgt. Die französischen Forscher Reygasse und Gautier haben das Tal des Oued Djerat in den Tassili-Bergen untersucht. Von ihren wundervollen Funden seien an dieser Stelle noch einige Zeichnungen des Expeditionsmalers Rigal reproduziert (Textfig. 29 und 30). Die Serie wird ergänzt durch Fig. 31 aus dem vorgeschichtlichen und Fig. 32 aus dem geschichtlichen Ägypten. Zum besseren Verständnis der Tiere auf Taf. XLII sei aber hier noch eine Gruppe reich ausgestatteter Stierköpfe von Werken der 18. Dynastie in den Figuren 33—35 hinzugefügt.

Der Vergleich des mauretanischen Scheibenwidders aus dem Saharaatlas mit dem Sonnenwidder des Jupiter von Siwa ist schon von Georg Schweinfurth herangezogen. Die Sonne haben wir in

Ägypten auch zwischen den Hörnern des heiligen Mnevisstieres, der Hathorkuh usw. Das Alter betreffend, machte mich Prof. Scharff auf den kleinen Hörnerstier mit Lichtscheibe auf dem Haupte als Töpferzeichen der Vorzeit aufmerksam, den Maciver und Mace gefunden haben (Fig. 31). Also auch hier tritt das Motiv augenscheinlich nahe der Zeit der Einführung der Haustiere, wenn nicht mit diesen zusammen, auf. Aus späterer Zeit ist, die Hörnerstierhäupter betreffend, noch mehr Material überliefert worden, besonders in der bilderreichen Malerei der 18. Dynastie. Hier haben wir Bilder von Bullen, zwischen deren Hörnern ganze Landschaften mit Pflanzendecke, mit Wasser und Fischen abgebildet sind. Das sind Stiere, die zwischen den Hörnern die Welt tragen, — ein mythologisches Motiv, das bis in die Neuzeit hineinreicht und in dieser weite Verbreitung gefunden hat (Fig. 33—35).

Fassen wir die Tatsachen als Gesamtheit ins Auge und machen wir uns klar, daß a) die Hörnertiere, besonders die Bubalusse, in der nordwestlichen Hochland- und Wildtierbilder-Kultur wahr-

33

34

s. v. 35

Fig. 33—35. Stierköpfe. Reliefs, Ägypten

scheinlich eine hervorragende Rolle spielen (die Wildtiere hatten wohl auch entscheidende kultische Bedeutung, wurden aber bis auf das mehr als zweifelhafte Bild von Trik-el-Beïda ohne Hörnersymbol abgebildet), b) die Hörnertiere der nordöstlichen Tiefland- und Haustierbilder-Kultur von vornherein häufig mit dem Scheibenschmuck zwischen den Hörnern auftauchen, und zwar sowohl Widder als auch Stiere. Da wir nun wissen, daß die gehörnten Haustiere von Osten her nach Afrika eindrangen und ihre Wanderung über Libyen hinweg nach dem Westen unternahmen, so fällt es nicht auf, daß die Rinder- und Widder-Bilder in breitbandigem Streifen über Fezzan hinweg bis in den westlichen Saharaatlas verteilt sind, wobei sich besonders in Tiut reiche Belege ausbildeten. Wie gesagt ist dieses bildnerische Hörnerschmuckmotiv ohne Zweifel erst mit dem Haustier- und Ost-Westwanderungsmotiv eingezogen. Auch ist kaum in Frage zu stellen, daß dieser Hörnerschmuck zuerst Gestirne darstellte, gleichgültig ob Sonne oder Mond. Aus der ägyptischen Geistigkeit, die aus der Vor- und Frühzeit in die Geschichte hinüberlebte (während sie im Westen erstarb), ist uns ja völlige Aufklärung hierüber erhalten. Diese Tatsachen können wohl als nicht mehr bestreitbar anerkannt werden.

Viel schwieriger ist aber die Anerkennung der bereits mehrfach vorgetragenen Ansicht, *daß mit den Hörnerschmuckhaustieren überhaupt erst der Gedanke der Gestirntiersymbolik aufgetreten sei.* Läßt es sich denn auch sonst beweisen, daß ein Gedanke erst dann lebendig ist, wenn er bildlich verkörpert wird? Eher das Gegenteil! Ziehen wir z. B. das umfangreiche Überlieferungs-

material der uralaltaischen Altkultur, die Heldengesänge der Reitervölker Innerasiens heran, so sehen wir in den Pferden, ihren Farben, ihrem Charakter, ihren Erlebnissen die Geschicke der Gestirne versinnbildlicht. *Ausgesprochen* ist dieser Gedanke meines Wissens in den Überlieferungen selbst nicht! Darin scheint mir nun die ungeheuere kulturgeschichtliche Bedeutung Westasiens und der Rinderzuchtkulturen im besonderen zu liegen, daß hier und durch sie viele Vorstellungen zuerst *dargestellt* wurden. Wohlgemerkt „zuerst dargestellt" und nicht „zuerst gebildet". Denn der gesamte weitere Verlauf der Geistes-, also der eigentlichen Geschichte der menschlichen Kultur kennt nur Belege für die Reihenfolge einer ersten Schicht der Ergriffenheit durch eine neu aufsteigende Vorstellung und einer zweiten Schicht der Fähigkeit, diese Gebilde auch darzustellen, zu verkörpern, zu „realisieren". Jeder Periode der Vorstellungsdarstellung ist die andere der Vorstellungsbildung vorangegangen[1]).

Indem ich solche (aus psychologischen Gründen zwangsnotwendige) Erkenntnis als Tatsache voraussetze und von dem damit gewonnenen Gesichtspunkt aus den Blick wieder auf das Verhältnis der nordwestlichen Wildtierbilder-Kultur zur nordöstlichen Haustierbilder-Kultur richte, ergibt sich das Axiom: Die jüngere Ostkultur Westasiens hat von der älteren Westkultur Eurafrikas die Vorstellung von den Gestirnhaustieren übernommen und sie formal dargestellt; oder anders ausgedrückt: Der in den Bildern der Bubalusse und Bisonten der jungpaläolithischen Kunst in Erscheinung tretende Kultus beruht auf den gleichen Vorstellungen wie der der neolithischen und frühgeschichtlichen Westasiens und Ägyptens. Noch anders formuliert: Ein Studium der faßbaren und verständlichen ägyptischen Monumente gewährt feinfühligem Vergleichssinn die Möglichkeit, den natürlich schlichten und unkomplizierten Vorstellungen der jungpaläolithischen Kunst nahezukommen[2]).

---

[1]) In einer späteren Periode wird dann nur noch der Stierkopf mit dem Astralzeichen auf der Stirn abgebildet. Ausführliches hierzu siehe: „Kulturgeschichte Afrikas", S. 113ff. mit Bildserien.

[2]) D. h. also, die Epigonen hatten ein Recht dazu, dem in Fig. 27 wiedergegebenen Bubalus die Scheibe auf die Stirn zu setzen — oder aber zu Taf. XXXI links: die Epigonen hatten das Recht, neben das ältere Radnetz einen Strahlenkranz zu zeichnen.

IX. Kapitel.

Die Darstellungen des Menschen.

Die menschliche Figur ist in der Felsbilderkunst Fezzans bedeutend häufiger verwandt als in der älteren Mauretaniens. Sie erscheint in zwei verhältnismäßig scharf zu sondernden Stilen. Zum Teil sind es kleine „gepickelte" „Puppen", zum Teil große, wohlausgebildete Gestalten. Von der ersten Gruppe kann man sagen, daß ihre Vertreter noch gemeinsam mit den Wildtierbildern auftreten, von denen der zweiten, daß sie zur Isolierung neigen oder aber Beziehung zur Rinderkultur aufweisen. Die Sonderung ist aber nicht scharf durchzuführen. Nachdem einmal das bedeutendere Menschenbild Daseinsrecht gewonnen hatte, begann es auch mit Wildtierbildern zusammen hervorzutreten (z. B. auf Taf. LXVII). Andererseits hat die spätere Kunst noch Jagdszenen dargestellt, auf denen die Menschenfigur wieder leicht verkümmerte (z. B. Taf. LXIX). — Als dritte Gruppe ganz besonders eigenartiger Erscheinungen wären dann noch die Bilder zusammenzufassen, auf denen die Menschenfiguren mit Tierköpfen versehen sind (Taf. LIII unten bis Tafel LIX).

Der Mensch tritt auf den Wildtierbildern auffallenderweise verhältnismäßig selten nur als Jäger auf (Taf. LXIX, LXX, LXXI). Das ausdrucksvollste Bild ist in diesem Sinne die „Mufflonjagd" (Taf. LXVII über und unter dem Mufflon). Das Tierbild ist von neun Menschenfiguren umgeben, von denen sieben vor dessen Stirn, eine über und eine hinter ihm placiert sind. Die beiden letzteren wurden als zielende Bogenschützen, also als Jäger charakterisiert. Ganz anders die sieben rechts vereinigten. Diese führen augenscheinlich einen Tanz auf: Sie sind in eine oberste Einzelgestalt und drei Paare gegliedert. Die Paare setzen sich aus einem den Bogen führenden Mann und einem in groteskem Übermaß sich schwingenden Weibe zusammen. Eine ähnliche Auffassung zeigt das Tänzerpaar auf Taf. LXVIII unten rechts von einem „zerfallenen", neben dem en face-Elefanten (Taf. IX) angebrachten Großelefantenbild und die Elefantenjagd auf gleicher Tafel oben und unten links, wo der Jäger aber als Waffe nicht den Bogen, sondern die Schleuder handhabt. Der Tanz wiederholt sich auf Taf. LXIX, wo eine Frau unter dem Ovaloid ihn ausführt, während der zweite stehende Jäger zielt. Wahrscheinlich sind die auf dem Giraffenbild (Taf. LXVI) dargestellten Personen auch z. T. als Tänzer gedacht. Auf Tafel LXV sind die Tanzereien um die Giraffe unverkennbar. D. h. also, daß die Tanzszene mindestens ebenso häufig ist wie die Darstellung der Jagd selbst. Es mag hier schon auf eine Analogie in der mauretanischen Kunst hingewiesen sein. Vor den Widderbildern sind fast stets Menschen in anbetender Stellung (mit erhobenen Händen) dargestellt (vgl. Hadschra Maktuba, Taf. 63, 72, 94, 121, 134, 144), vor Bubalusbildern zweimal (ebenda Taf. 96 und 125). In der Kunst der nubischen Wüste sind Tänzergruppen vor Stieren mehrmals dargestellt. — Im allgemeinen kann das starke Hervortreten der Venerationsmotive auf den Tierbildern nicht so sehr in Erstaunen setzen. Wie sich schon aus dem vorigen Abschnitt zur Genüge ergeben hat, sind diese Darstellungen ja nichts

weniger als profane Schildereien, müssen vielmehr als Bildnisse symbolischer Natur, als Weihegabe tieferer Bedeutung angesehen werden. Wohl spielt dabei die spätere Jagd eine Rolle, die größere aber die dieser vorangehende „Sühnezeremonie", die Kultushandlung. Daß hierbei das Verhalten des Weibes entscheidend ist, ist für jeden, der sich mit den in den Sudan abgeschwemmten Anschauungen und Sitten vertraut gemacht hat, fast selbstverständlich. Der Jäger hat sich vor Beginn der Jagd auch heute noch der Berührung des Weibes zu enthalten, oder aber das gejagte Tier verrät es dem Jäger, wenn sein Weib sich inzwischen mit einem anderen vergeht; ja, solche Verschuldung wird nicht nur das Versagen des Jagderfolges, sondern evtl. seinen Tod zur Folge haben, d. h., daß das sexuelle Moment in diesen Kulturen von großer Bedeutung ist. Es wird nachher hierauf zurückzukommen sein.

Es sei noch auf ein Motiv hingewiesen, das besonders auf Taf. LXVI unten und auf Taf. LXVIII oben sehr klar erkennbar ist. Einer der Männer zieht oder führt den Elefanten bzw. die Giraffe am Schwanz. Dies „am Schwanz fassen" und durch solche Führung erleichterte Treiben der Tiere ist den Viehzüchtern ebenso geläufig bei der Handhabung von Rindern oder Kamelen. Die Tiertreiber der fezzanischen Bilderzeit sind mit diesem Verfahren ebenso vertraut wie diejenigen der nubischen Wüste. Ob es sich im Zusammenhang mit den Wildtierbildern um das gleiche etwa übertragene Motiv handelt, erscheint mir sehr zweifelhaft.

Eine typische Schilderung aus dem praktischen Leben ist anscheinend in dem Bilde Taf. XLVI geboten: hier ziehen einige Burschen, eine Rinderherde vor sich hertreibend, dahin. Die Männer tragen verschnürte Lasten, zwei auf dem Kopfe, ein dritter die seine auf dem Rücken. Es ist eine frische lebendige Szene, so recht aus dem Leben gegriffen. Das Bild ist am Eingang der kleinen Raubtierkanalhöhle von Tel Issaghen II — gegenüber und neben dem sorgfältig ziselierten Widder (Taf. XXVI) und zwei sauber durchgeformten Rindern (Taf. XXXVII oben) — angebracht. Während aber die letztgenannten Bilder, wie gesagt, ungewöhnlich ausführlich herausgearbeitet sind, ist diese Rinderwanderszene nur „hingepickelt", wie etwa ein ernstem Werk sich hingebender Künstler in der Ruhepause ja auch bei uns nebenbei einmal eine Skizze seiner selbst aufs Papier wirft. So etwa könnte man die Skizze Taf. XLVI auffassen: Die Künstler der schönen Tel Issaghen II — Haustierbilder haben hier am äußersten Ende ihrer Talaufwärtswanderung sich auch einmal selbst abkonterfeit. Von dieser Art der Darstellung sind in Tel Issaghen II noch einige andere Bilder angebracht. Da ist zunächst ein einzelner flott ausschreitender Wanderbursche, dessen auf dem Kopf getragenes Bündel zwar ziemlich arg zerstört ist, aber doch immer noch die gleiche Verschnürung erkennen läßt, die die Lasten der Wanderhirten haben (Taf. LIII oben). — Des weiteren sind in Tel Issaghen II noch die beiden skizzenhaft hingeworfenen, aber doch ungeheuer vielsagenden Bilder, die auf Taf. LII wiedergegeben sind. Auch hier wieder sind Szenen des Tragens und getragene Bündel abgebildet. Aber welch eigentümliche Lasten sind dies!! — Auf dem unteren Bild schleppen vier Männer ein langes, anscheinend dem kleinen, vorher besprochenen gleiches geschmücktes Bündel. Es ist langgeformt, langgestreckt, fast wie ein Boot oder Kahn. Auf oder in diesem Gebilde hockt eine menschliche Figur; von den nach vorne gerichteten Armen geht eine lange Linie aus, die in großem Bogen über die hockende Figur selbst und um das Hinterteil des „Kahnbündels" herum bis zum hintersten der vier Träger verläuft und dann in dessen Arm aufgeht. — Wenn möglich noch merkwürdiger ist das zweite Bild dieser Art (Taf. LII oben). Es zeigt mit dem vorigen eine große Ähnlichkeit. Nur sind es hier statt vier sechs Männer, die das kahnförmige Bündel auf den Köpfen tragen und dabei in eiligem Marsch dahinziehen. Hier ist

die Last deutlicher ausgeführt resp. besser erhalten als auf dem vorigen Bild. Beim ersten ist nur das Vorderteil verschnürt dargestellt, beim zweiten aber das Ganze mit Querschnüren umgürtet. Vom Vorderteil des Sechsträger-Bündels geht eine Linie aus, die in weitem Schwung und Bogen nach oben gezogen ist und in einer kreisförmigen Schlinge endet. Innerhalb des groß ausgeführten Linienzuges sind drei Dinge abgebildet: im Bogen ein tanzendes Weib, in der Schlinge ein mit dem Bogen in der Hand tanzender Mann und zwischen beiden ein abgerundetes Rechteck, das dem Griffbrett (mit Griffhöhle) eines Kongoschildes ähnelt.

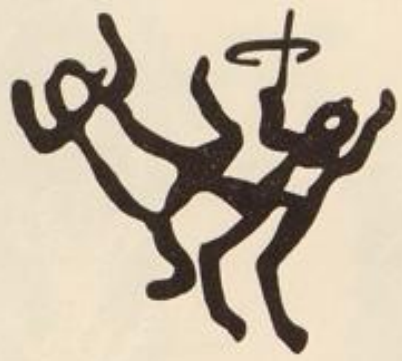
Wie gesagt, können wir mit ziemlicher Bestimmtheit feststellen, daß zwischen diesen Bildern mit Tragbündeln ein genetischer Zusammenhang besteht, der sich wahrscheinlich sowohl auf die Urheber wie auf die Zeit der Entstehung bezieht. Daß dem so ist, dafür spricht schon die Tatsache, daß diese Art Bilder nur hier in der Galerie von Tel Issaghen II und sonst nirgends gefunden wurde. Sie dürften aber auch deswegen als zusammengehörig bezeichnet werden, weil hier ausgesprochen „*Schilderungen*", die als solche beabsichtigt gewesen sein müssen, vorliegen, während bei den meisten anderen Felsbildern das Dargestellte mehr den Sinn einer Weihgabe und eines symbolischen Objekts für den Kultus haben mag. Deshalb wurden ja die Tiere selbst immer groß und bedeutend ausgeführt, die im Kultus huldigende Menschheit aber skizzenhaft „dazu"-gepickelt. Die wichtigen drei Schilderungen sind nun aber fraglos nicht vollkommen gleich bedeutsam. Während die erste (Taf. XLVI) noch eine einfach profane Handlung, eine Wanderszene, verdeutlicht, entfernt sich das Objekt der zweiten (Taf. LII unten) schon vom Tagesleben; unwillkürlich wird der Beschauer (auch die Tuareg äußerten solche Ansicht) an ein Begräbnis, an das Zugrabetragen eines Verstorbenen gemahnt. Jedenfalls ist hier eine ungewöhnliche Handlung geschildert. Mit der dritten Darstellung (Taf. LII oben) sind wir aber infolge des Vorgeführten zunächst dem realitätsmäßigen Verständnis entrückt. Denn da wir ja nicht annehmen können, daß die in die große Schleife auslaufende Linie ein Tau aus starrem Material darstellen soll, — da fernerhin das Tänzerpaar sich nicht vor, sondern über den Trägern und dem Kahnbündel bewegt, so kann es sich kaum um die Schilderung eines profanen Vorganges handeln, sondern wohl nur um die einer Kultushandlung unter Hinzufügung der den Kultus bedingenden Vorstellungen. Ohne nunmehr allen späteren Aufklärungen vorgreifen zu wollen, will ich doch hier schon darauf hinweisen, daß diese Bilder stark an das berühmte Motiv des „Himmeltragens" erinnern, wie wir es aus Ägypten, Westasien, Südostafrika, Indien und dem späteren Amerika sehr wohl kennen.

Wie dem auch sei, fürs erste mag für uns und im Verfolg der Linie unserer Untersuchung vor allem darauf hingewiesen werden, daß hier wieder ein Tänzerpaar dargestellt ist, wie wir solche im Kult der großen Tiere schon vorher sahen. Damit kommen wir nun aber zu einer anderen Menschengruppierung, deren Deutung nur bei größter Aufmerksamkeit zu erhoffen ist. In Tel Issaghen I sind vor dem Weihebild, das schon Heinrich Barth sah (Taf. LV), auf flachen Platten die hier auf Taf. LX wiedergegebenen Figuren eingetragen. Heinrich Barth, der mit dem „Lesen" solcher Werke ja noch nicht vertraut sein konnte, blieben es „unverständliche Linien". Eine sehr sorgfältige Untersuchung hat aber ergeben, daß es sich um einen in der Mitte dargestellten Stier, je ein rechts und links angebrachtes Menschenpaar und eine links oben in vornübergebeugter segnender Stellung eingefügte Einzelfigur handelt.

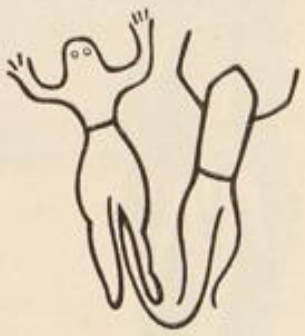
Von diesen beiden Gruppen ist die links oben angebrachte eine geschlechtliche Vereinigung, die unter der segnenden Frau eingefügte Zeichnung eine Geburt. Widmen wir uns zunächst dem ersten

Bilde und sehen wir, seiner Bedeutung an Hand des uns zugänglichen Materials gerecht zu werden. Die dargestellte Handlung ist den alten Kulturen, d. h. den eigentlich vorgeschichtlichen, häufiger Objekt gewesen als den Kulturen höherer Entfaltung. Ein Überblick über alle uns bekannten resp. zugänglichen Vorkommnisse macht es sogar wahrscheinlich, daß in einer älteren Zeit dieses Motiv ein der Kunst geläufiges war. Prüfen wir alles das, was ich glaube, im nachfolgenden vorführen zu können (Fig. 36—56), so treten verschiedene Grundzüge außerordentlich charakteristisch hervor. Wir haben zunächst diese afrikanischen Vorkomnisse auf der Platte von Tel Issaghen I in Fezzan (Fig. 36, 37) und dann in dem 1200 km weit entfernten mauretanischen Tiut

36

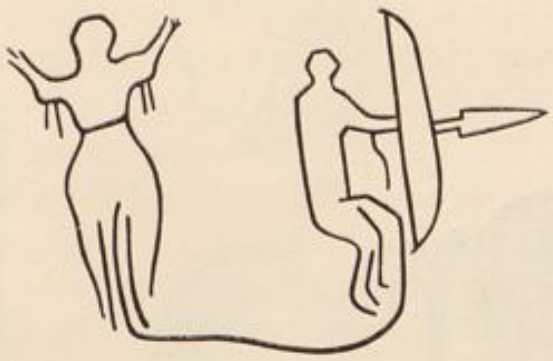


37



38

39



40

41

Vereinigungen. Felsgravierungen. Fig. 36 u. 37 Fezzan, 38—40 Saharaatlas, 41 Schweden

(Fig. 38—40). In beiden Fällen ist die Anbringung des Motivs mit einem Rind verbunden. In Tel Issaghen I erscheint dieses Motiv neben der großen, schon von Barth gesehenen Hauptdarstellung des Kampfes zweier Göttergestalten mit gehörnten Tierköpfen, die beiderseitig eines Rindes angebracht rind. In Tiut sind die meisten Rinderdarstellungen zu finden, und auch bei der Vereinigung wird das Motiv des Rindes kenntlich. Das gleichzeitige Auftreten von Pfeil und Bogen beweist uns nur, daß wir es mit der gleichen kulturellen Schicht zu tun haben, aus der die Tänzer vor den beiden Tieren stammen. Erwähnt sei schon hier, daß auch in Südafrika verwandte Erscheinungen hervortreten. In Kani Kombole werden vor den gleichen Bildern der Vereinigung die Rinder geopfert.

Das Alter betreffend, sei vor allen Dingen auf Fig. 45 verwiesen. Dieses Flachrelief aus Laussel in der Dordogne ist nach der sorgfältigen Prüfung Professor Schliefferdeckers wiedergegeben. Es

stammt aus der ersten Epoche mittelsteinzeitlicher Kunstgestaltung aus dem Aurignacien, wenn auch vielleicht aus dessen Spätzeit. Die Darstellung ist also gleichaltrig mit den berühmten Elfenbein- und Kalksteinfiguren Frankreichs und Willendorfs, die sämtlich Frauengestalten sind. Auf diesem mittelsteinzeitlichen Relief von Laussel hockt das Weib auf dem Manne. Wir haben also ein ähnliches Motiv wie in Ägypten (Fig. 49), auf den Felsbildern Südafrikas (Fig. 50)

42

43

44

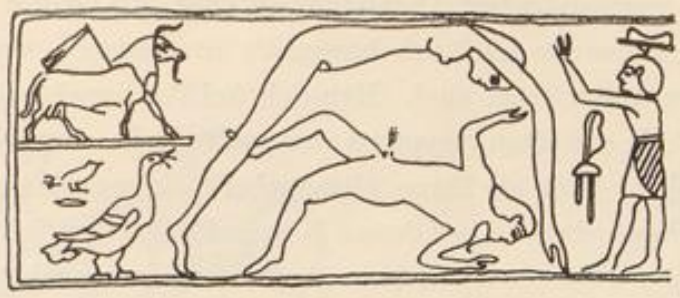
45

46

47

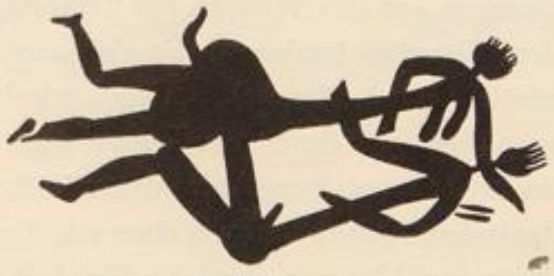
Vereinigungen. Fig. 42—44. Reliefs vom Priesterhaus. Nigerbogen. Fig. 45. Prähistor. Relief. Südfrankreich. Fig. 46. Opferpfähle. Kongogebiet. Fig. 47. Holzrelief. Niger

48



49

51



50

52

53

54

55

56

57

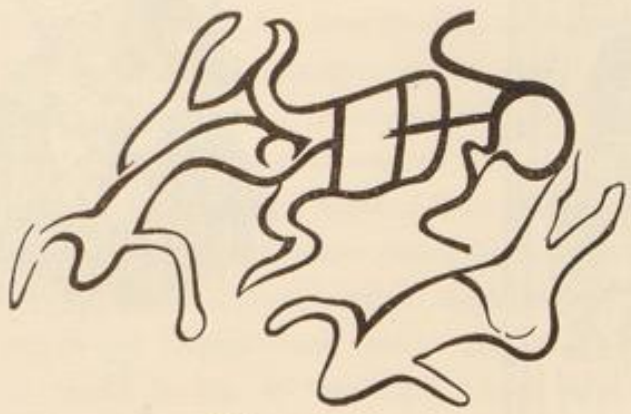
Vereinigungen. Fig. 48. Echnaton küßt seine Frau. Steinfigur. Ägypten. Fig. 49. Himmel und Erde. Malerei auf Holzsarg. Ägypten. Fig. 50. Felsmalerei. Südrhodesien. Fig. 51. Zeichnung von bemalter Urne. Elam. Fig. 52. Teilbild von bemaltem Hausbalken. Karolinen. Fig. 53 u. 54. Terrakottareliefs. Babylonien. Fig. 55. Abdruck aus Terrakottaform. Babylonien. Fig. 56. Steinstatuette. Wüste Judäa. Fig 57. Deckel einer geschnitzten Holzdose. Maori, Neuseeland

und den archäologischen westasiatischen Darstellungen (Fig. 51), sowie auf den Palau-Inseln (Fig. 52). Diese Gruppierungsweise muß uns besonders interessieren, weil wir in diesem Falle über den Sinn des Motivs unterrichtet sind. Heinrich Schäfer brachte in seiner wundervollen Arbeit über das Weltgebäude des alten Ägyptens eine ganze Reihe derartiger Darstellungen, die den Himmel als Frau und die Erde als Mann wiedergeben. Er sagt dazu, daß der ermattet daliegende Erdgott Geb wiedergegeben sei, auf dessen Körper Pflanzen sprießen, womit ein bestimmter Zug aus der Göttersage gemeint sei. Dieser Auffassung entsprechen durchaus die Erfahrungen, die wir selbst im Nigerbogen bei den Völkern der Homburri-Berge machen konnten. Die hier abgebildeten Fig. 42—44 stammen von den Wänden des Tempels von Kani Kombole. Das war die eine Form, die wir fanden. Daneben fanden wir sie aber auch noch in den Holzpfeilern der Türrahmen eingeritzt bei einfachen Mande (Traore), bei Gurmankobe und am oberen Senegal. Die hier wiedergegebenen Figuren nähern sich denen von Laussel ganz außerordentlich.

Das Vorkommen solchen Motivs in der Darstellungskunst dieser Völker hat etwas verblüffendes, denn die Menschen der alten sudanischen Kultur sind von einer uns direkt unvorstellbaren Naivität und Keuschheit, sagen wir klipp und klar von absoluter Reinheit der Einstellung. Wer bedenkt, mit welcher heiligen Scheu hier die Gebräuche der Familienbildung eingehalten werden, wie z. B. die junge Maid die Saatkörner vom Schädel des Sippenahnherrn nimmt und verschluckt, um so im Sinne der Erneuerung des Pflanzenlebens das Mysterium der Fortpflanzung zu besiegeln, wer es erlebt hat, wie Erfüllung der Naturforderung in scheuer Demut unter dem Symbol der Mystik auf allen Gebieten der Gesittung sich vollzieht, der weiß, daß diese Menschheit zu keinerlei realer Schilderung, sei es in Wort oder Bild, fähig ist. So war es mir denn auch ganz selbstverständlich, daß die Leute von Kani Bonso mir ohne alle Überlegung unter Hinweis auf die entsprechende Lehmplastik den Mann der Paarung als „Himmel" und die Frau als „Erde" bezeichneten (Notizheft XVIII, 25. X. 1908). Auch die Bilder auf den Holzpfeilern wurden schlicht und einfach verdeutlicht, sie tragen häufig in diesen Ländern das Bild oder Wahrzeichen des Männlichen und auch des Weiblichen. Von diesen Schnitzereien berichteten die Eingeborenen, daß der linke Hauspfeiler stets männlich und für das Regenopfer (auch bei Blitzschlag) bestimmt sei, der rechte, weibliche aber für Tengu (die Erde); an ihm opfere man für Fruchtbarkeit und Jagd. Die schlichten Bamana unserer Begleitung bezeichneten die Türrahmenstützen als ein männliches, mit dem Himmel verbundenes Element und die Erde als weibliches Prinzip (Notizheft XVIII, 25. X. 1908). Wichtig ist dabei, daß auch hier dieser Vorgang durch bestimmte Sitten kultusmäßig und zeremoniell erklärt werden kann, die Vereinigung der Geschlechter soll der Fruchtbarkeit des Ackers zugute kommen. Es sind dies Gedankengänge, die wir ebensogut in Neu-Guinea wie auch bei westasiatischen Völkern nachweisen können. Dieses will alles in allem besagen, daß, wenn das Dargestellte an sich ungemein drastisch erscheint, der Sinn doch wohl keineswegs in entsprechender Realität gefunden werden kann. Haben wir schon vorher das Symbolhafte in der Darstellung der Wildtiere als charakteristischen Grundzug darzulegen vermocht, so wird solche Sinndeutung hier noch in einem viel höheren Sinn von entsprechender Bedeutung.

Danach wenden wir uns dem zweiten Bilde zu, das von Taf. LX auf Fig. 58 übertragen wurde.

Als wir von der Fezzan-Expedition nach Norden zurückkehrten, wurde uns jene zweite Abbildung geschenkt, die als Fig. 59 abgebildet ist. Dann hat auf der DIAFE XII bei der Untersuchung des Wadi Itel im Jahre 1935 eine meiner Mitarbeiterinnen die weitere Parallele gefunden (wieder-

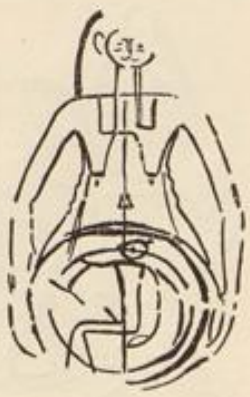


58

59

60

61



62

63

64

Geburt und Geburtssymbolik

Fig. 58. Gravierung, Fezzan. Fig. 59. Gravierung, Tassiliberge. Fig. 60. Gravierung, Sahara. Fig. 61. Steinplastik, Istrien. Fig. 62. Malerei von Tonscherbe, Ägypten. Fig. 63. Gravierung, Arabische Wüste. Fig. 64. Felsmalerei, Südrhodesien

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

Fig. 65. Holzfigur, Kongogebiet. Fig. 66. Holzbrett, Mittlerer Kongo. Fig. 67 u. 68. Tanzmaske, Kongo-Kassai-Gebiet. Fig. 69. Teil einer Elfenbeinmanschette, Benin. Fig. 70 u. 71. Felsmalereien, Südrhodesien. Fig. 72. Siegel, Alt-Kreta. Fig. 73. Detail von Siegelzylinder, Nordindien. Fig. 74 u. 75. Motive von bemalten Hausbalken, Karolinen. Fig. 76. Holzplastik, Borneo.

gegeben in Fig. 60)[1]). Unserem korrespondierenden Mitglied, Professor Altheim, verdanke ich den Hinweis auf die ligurische Parallele (Fig. 61), die arabische aus dem Norden der nubischen Wüste hat Dr. Winkler beigesteuert (Fig. 63). Eine südafrikanische Felsbilderparallele vom Charter-Distrikt zeigt Fig. 64. Aus dem Bereich der urgeschichtlichen, vorgeschichtlichen und geschichtlichen Monumentalität gelangen wir in unserer Bebilderung mit Fig. 65 auf ethnographischen und damit festen Boden. Wir haben hier Tür- und Wandschnitzereien vor uns, die in den Gebäuden werdender Mütter aufgestellt werden, die deren schwere Stunde erleichtern und in jeder Weise glückbringend beeinflussen sollen. Alles dies sind Geburtszeremonien, aber, wie gleich gesagt werden soll, nach afrikanischer Betrachtungsweise im Sinne der Gabulluku-Kultur, nicht etwa für die menschliche Mutter, sondern merkwürdigerweise für die Urmutter Erde. Als wir im Jahre 1905 durch das Bapendeland reisten und mein damaliger Mitarbeiter Hans Martin Lemme die Skizzen zu der in Fig. 46 wiedergegebenen Szenerie entwarf, wurden wir darüber unterrichtet, daß die wenig erfreulichen Randbemerkungen unserer Angolaträger nicht am Platze seien, da es sich bei diesen Vereinigungsbildern nicht um Vorgänge des menschlichen Lebens handle. Es wurde uns weiterhin gesagt, daß ja der Häuptling als solcher für die Fruchtbarkeit der Felder verantwortlich sei, und daß er deswegen mit seinem Weibe nicht etwa nur der eigenen Familienvermehrung zu leben, sondern im Sinne des Felderkultus Handlungen zu vollziehen habe. Im Sudan hat man uns von dem Vater Himmel und der Mutter Erde erzählt, im südlichen Kongobecken, im Kassaibecken von der Fruchtbarkeit, die der menschliche Same für die Felder habe. Ebenso wie die Vereinigung kultusmäßig von tief symbolischem Wesen war, galten auch die Darstellungen werdender Mutterschaft der Fruchterhaltung. (Merkwürdigerweise handelt es sich zumeist um das Gedeihen von Bataten und Bananen.)

Fig. 77. Geburt. Bild aus Südbali

In solchem Zusammenhang setzt es dann nicht in Erstaunen, daß der Schoß der Gebärenden, wie es auf einigen der alten Darstellungen zu sein scheint, Pflanzen hervorbringt. Man vergesse

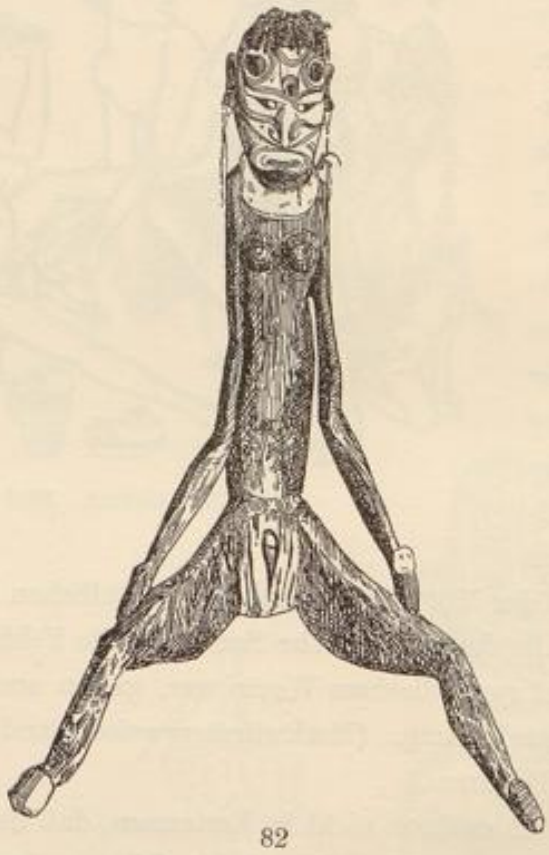
[1]) Es soll wenigstens in Anmerkung daraufhin gewiesen werden, daß meine Auffassung des Motivs der „Beine seitwärts spreizenden Frau" (siehe die Figuren 58, 59 und auch 60, endlich 75 und die Abbildungen von neuguineischen Figuren) durchaus nicht der Auffassung zu entsprechen braucht, die die archäologischen Kollegen gefunden haben. Daß diese Figuren das Motiv der gebärenden Mutter darstellen sollen, scheint mir unsicher. Es ist denkbar, daß diese Stellung eine Empfängnis repräsentieren könnte. Ich erinnere an die über den pazifischen Ozean bis nach Amerika weitverbreitete Mythe von der Frau, die ihren Schoß zur Aufnahme der Sonnenstrahlen eröffnet, als Vorbereitung der Geburt des Helden, der dann auf der Wanderung zu seinem Vater Sonne die verschiedenen Proben besteht. In der westlichen Welt ist hierfür außer auf Abwandlungen der Mythe noch hinzuweisen auf die Darstellung, die ich anbei in Fig. 60 wiederhole. Nach Prof. Schäfers Auffassung, der sich Prof. Roeder anschließt, handelt es sich um ein Bild der Himmelsgöttin, die in ihrem Schoße die Sonne trägt. In Verbindung mit der oben angeführten Mythe des pazifischen Ozeans würde eine andere Bedeutung für die beinspreizende Frau gefunden sein.

78

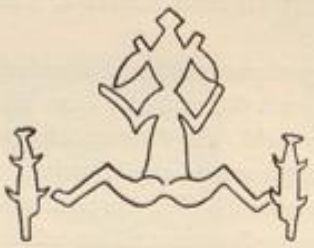
79

81

80



82

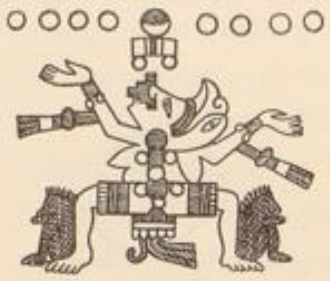


83

84

Geburt und Geburtssymbolik

Fig. 78. Giebelfigur aus Holz, Karolinen. Fig. 79. Teil einer Malerei im Hausinneren, Neumecklenburg. Fig. 80. Holzfigur, Neumecklenburg. Fig. 81. Dachaufsatz aus Ton, Neu-Guinea. Fig. 82. Holzfigur, Neu-Guinea Fig. 83. Zeichnung auf Bambusgefäß, Salomo-Inseln. Fig. 84. Geschnitztes Brett, Neuseeland.



85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

Fig. 85 u. 86. Figuren von gebärenden Göttinnen, Mexico. Fig. 87. Tlaçolteotl, Mexico. Fig. 88—90. Ausschnitte aus Perlenverzierung eines Kindertragbettes, Borneo. Fig. 91. Motiv aus gewebter Decke, Borneo. Fig. 92. Altperuanisches Gewebe. Fig. 93 u. 94. Motive aus besticktem Mumientuch, Peru.

nicht, daß bei den Polynesiern dem Schoß der Mutter Erde die Bäume entsprießen, die den Himmelsvater empordrängen. Alles in allem wird es notwendig sein, sich beim Eindringen in die tiefere Bedeutung aller dieser symbolhaften Darstellungen von unserer rationalistisch-realistischen Denkweise zu befreien und sich die Fähigkeit zu Schlüssen irrationaler Denkweise anzueignen (Fig. 58—94).

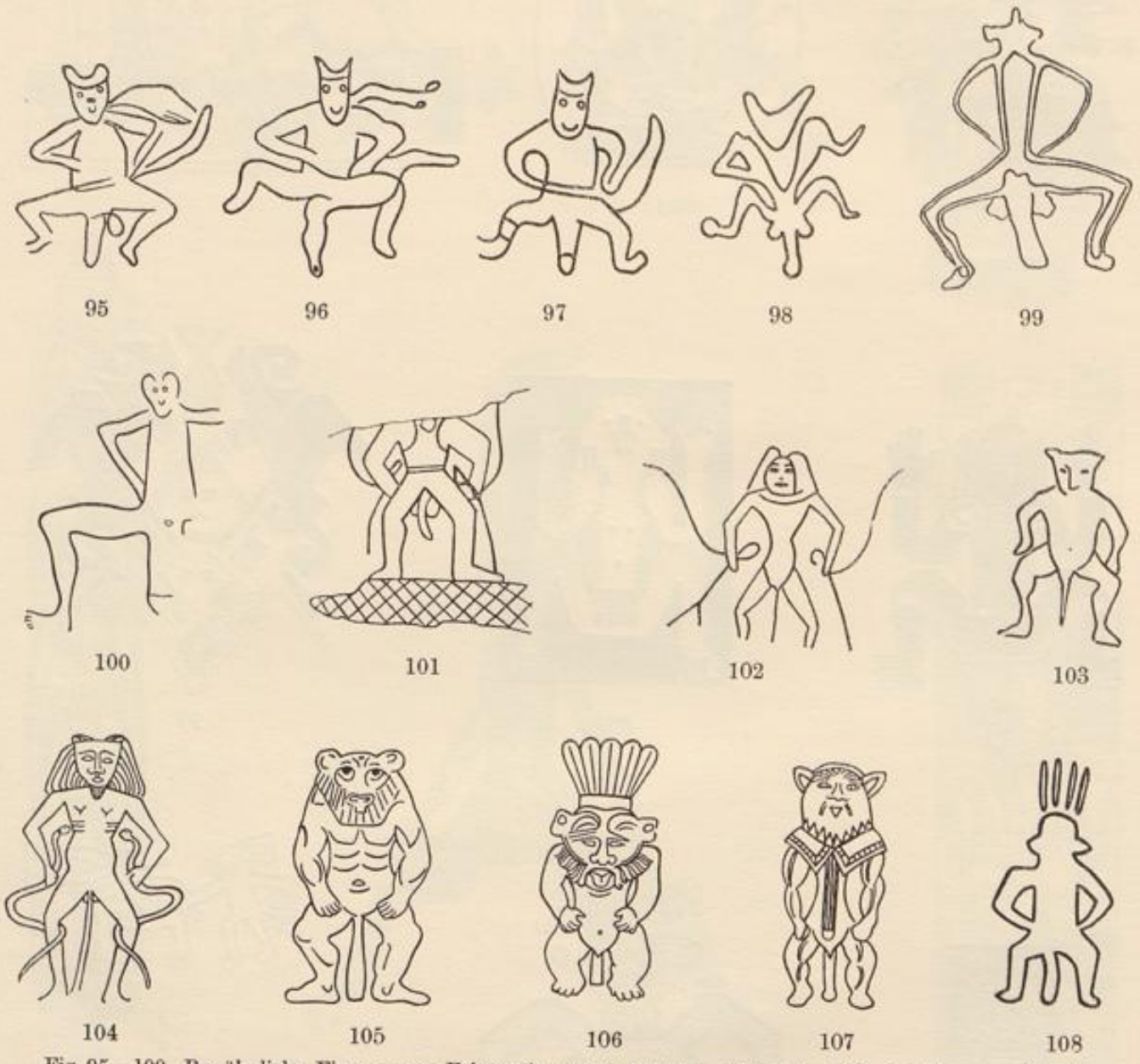


Fig 95—100. Bes-ähnliche Figuren aus Felsgravierungen, Fezzan. Fig. 101—108. Bes-Figuren, Ägypten

Endlich noch ein drittes Motiv des Geschlechtslebens, das wir in In Habeter II und III angetroffen haben (vgl. Taf. LXI und LXII). Auf der großen Felsplatte, die die erste Tafel wiedergibt, ist viermal die gleiche Figur wiederholt: ein menschliches Wesen, das mit gespreizten und geknickten Beinen, mit in die Weichen gesetzten Händen en face hockt und oben mit einem spitzkinnigen, mit Raubtierohren versehenen Haupte, unten aber mit einer übermäßigen Männlichkeit ausgerüstet ist. Außerdem sind die drei älteren Figuren, die um die zwei Strauße herum aufgestellt sind, mit einem von der Weiche ausgehenden, gekrümmten Schwanz versehen. Der Mann auf Fig. 99 unterscheidet sich dadurch von den anderen, daß der Kopf sich noch mehr

dem eines Tieres nähert. — Ganz allgemein betrachtet, kann gesagt werden, daß diese Figuren sich im Grunde genommen als Fremdkörper inmitten der Fezzaner Formwelt ausnehmen. Es liegt das nicht nur an der verblüffend übertriebenen Sexualbetontheit, als besonders an dem Klischeeartigen, dem Schematischen des Dargestellten. In der Tat ist es hier ein Leichtes, die Verwandtschaft dieser Gesellen nachzuweisen. Sie ist in der Gestalt des Gottes Bes gegeben, und zwar in derjenigen Variante, die uns am zahlreichsten auf den elfenbeinernen „Zauberstäben" der XII. Dynastie in Ägypten erhalten ist (vgl. Fig. 95—100 mit Fig. 101—108)[1]. Bes tritt schon in früher Zeit in verschiedenen Varianten auf und ist zumal in der Spätzeit besonders bevorzugt. Seine Darstellung erfolgte in einer gewissen Abweichung vom herben Stil Ägyptens. Das Gedrungene seiner Figur, die ausgesprochen löwenartige Gestalt, seine Beliebtheit als Freuden- und Liebesgott im Volke haben ihn und seine Partnerin, die Frauen- und Nilpferdgöttin Toëris, als charakteristische Sondertypen in der strengen Hierarchie Ägyptens erscheinen lassen. Auch in Westasien ist Bes sehr bekannt gewesen, und seine Darstellungen finden sich häufig unter den phönizischen Amuletten und auf Cypern. Über das Land, in dem diese Figur entstanden ist, wurde viel geschrieben, ohne daß eine allgemein anerkannte Ansicht bisher erreicht wäre. Mit Fezzan erschließt sich nun ein neues Gebiet ihres Machtbereiches, und diese Tatsache dürfte für die ägyptische Altertumswissenschaft ebenso wichtig sein wie für die Nordwestafrikas.

---

[1]) Es ist ganz klar ersichtlich, daß bei den Bes-Figuren der zwischen den hockerstelligen Beinen herunterhängende Streifen den Schwanz des Löwenfelles darstellt, den die Bes-Gottheit auf den Schultern trägt. In Fezzan ist augenscheinlich aus diesem Schwanze dann der Phallus geworden. Dagegen scheint mir der Löwenschwanz seitwärts nach rechts in die Höhe zu ragen.

Wir haben eine typische jüngere Umbildung nach einem augenscheinlich für Fezzan und Ägypten gleichermaßen formgebärenden Original vor uns.

X. Kapitel.

Stilgeschichte, Kulturkreise und Geistigkeit.

Jedesmal, wenn für irgendein afrikanisches Kulturgut die Altersfrage aufgeworfen wird, muß dem in europäischer Kulturgeschichte Eingeübten mit dem Hinweis auf die „Beständigkeits- und Vergänglichkeitsdifferenz" im Gehalt der verschiedenen Kulturkreise geantwortet werden: Im europäischen Westen hat im Laufe der Jahrtausende sich Welle über Welle ergossen, und hierbei wurde ein älterer von einem jüngeren so gut wie dicht überdeckt und erstickt. Afrikas Kulturgeschichte ist anders. Das Jüngere verschlingt hier nicht das Ältere; das Ältere wird nur seiner Allein- oder Vormachtstellung beraubt, wird entthront und in einen Winkel gedrängt, in dem es dann ohne schwere Existenzbedrohung oft noch für Jahrtausende dahinleben kann. Auf afrikanischem Boden hat das Älteste neben dem Jüngsten Existenzrecht. — Diese Erscheinung muß in Betracht gezogen werden, wenn die Frage nach dem Alter, nach dem Wesen chronologischer Stildifferenzierung aufgeworfen wird. Denn an Ort und Stelle und nur aus der Natur der in den Galerien enthaltenen Stoffe heraus ist die Beantwortung nicht zu gewinnen. Schichten von Werkzeugen können hier nicht am Fuß von Abris ausgegraben werden, leichte Übersichtlichkeit und Stilkonzentration wie in den Höhlen Frankreichs und Spaniens gibt es nicht. Vielmehr treten mehrere Stile nebeneinander auf, und somit stellen diese Galerien das gegebene Objekt zur Forschung im Sinne der Kulturkreislehre dar. Es will so erscheinen, als ob gerade die Felsbildergalerien für solche kulturmorphologische Arbeit besonders geeignet sind. An dieser Stelle scheint es geboten, das Augenmerk auf die Grundlage der eigentlichen Kulturkreislehre zu lenken. Diese beruht auf der Anschauung, daß die Kultur ein geistiges Werk eigener Erscheinungsnatur ist, d. h. der Mensch „macht" nicht die Kultur, sondern diese durchströmt und überströmt, ja erfüllt ihn in einem so entscheidenden Sinne, daß des Menschen „Seele" zeit- und raumgemäß von ihr Natur und Stil erhält. Kulturkreise sind Kulturschichten, sind also Erscheinungsformen der *Geistigkeit*, und die Beziehungen der räumlich untereinander angeordneten Kreise sowie diejenigen der zeitlich einander ablösenden Schichten sind solche *geistiger Natur*. Es darf nicht täuschen, daß es natürlich zumeist nur Teile der *Formwelt* wie Knochenskeletteile und Überbleibsel menschlichen Schaffens sind, die von den meisten Kulturen übriggeblieben sind und nun als Untersuchungsobjekte dienen müssen. Aus Niederschlägen und Rückständen gilt es in solchen Fällen, sinnfein und fachgemäß die Spuren natürlicher Bedingtheiten und Abhängigkeiten herauszufinden, die aus dem Studium anderweitig noch lebendiger Kultur erschlossen werden können. Plan- und sinnvoll ist die Kultur aufgestiegen. Plan und Sinn haben wir nur in der Geistigkeit der lebenden Kultur zu erkennen. Symptome dieser im ganzen wie im einzelnen herrschenden Plan- und Sinnmäßigkeit sind es, die der Forscher erst aus dem Lebenden zu erkunden und später in lebloser Formwelt wiederzuerkennen hat.

Es scheint mir besonders wichtig, sich solche Grundsätze zu vergegenwärtigen, wenn man einen Gegenstand behandelt, der als Neuland der Forschung geschenkt und noch nicht mit unreifen

Hypothesen verquickt worden ist. Diese Fezzaner Bildergalerien sind aber, wie gesagt, sehr geeignete Objekte für eine derartige Untersuchung. Wie aus den vorangegangenen Darlegungen hervorgeht, sind die dem Gestaltgemenge dieser Werke zugrunde liegenden Ordnungen ohne Schwierigkeit greifbar. Der Nordwesten als Hochland mit seinem Fundament in der paläolithischen Kulturerbschaft Mauretaniens und der Nordosten als Tiefland mit dem Aufquellen der archäologischen Kulturen Ägyptens, Westasiens und der Levante sind ohne weiteres verständliche Gegebenheiten. Im nachfolgenden soll es nun versucht werden, die Tatsachen in schärferer Sonderung zu präzisieren.

a) *Die Wildtierbilder.* — Im Verlauf der Untersuchung wurde gezeigt, daß eine ganze Reihe der großen Tierbilder Fezzans mit denen Mauretaniens resp. des Saharaatlas eine Stileinheit darstellt, vor allem Elefanten, Bubalusse und Nashörner. Wenn nach einer ursprünglichen Sinndeutung für diese gefragt wird, so kann solche wohl aus einer eigenen Erfahrung gefunden werden, die hier wiederholt werden mag.

Im Jahre 1905 traf ich in dem Urwaldgebiet zwischen Kassai und Luebo auf Vertreter jener vom Plateau in die Zufluchtsorte des Kongo-Urwaldes verdrängten Jägerstämme, die als Pygmäen so berühmt geworden sind. Einige der Leute, drei Männer und eine Frau, geleiteten die Expedition etwa eine Woche lang. Eines Tages — es war gegen Abend, und wir hatten uns schon ausgezeichnet miteinander angefreundet — war einmal wieder große Not in der Küche, und ich bat die drei Männlein, uns noch heute eine Antilope zu erlegen, was ihnen ja als Jäger ein Leichtes sei. Die Leute sahen mich ob dieser Ansprache offenbar erstaunt an, und einer platzte dann mit der Antwort heraus, ja, das wollten sie schon sehr gerne tun, aber für heute sei es natürlich ganz unmöglich, da keine Vorbereitungen getroffen seien. Das Ende der sehr langen Verhandlungen war, daß die Jäger sich bereit erklärten, am andern Morgen mit Sonnenaufgang ihre Vorbereitungen zu treffen. Damit trennten wir uns. Die drei Männer gingen dann prüfend umher und zu einem hohen Platze auf einem benachbarten Hügel.

Da ich sehr gespannt war, worin die Vorbereitungen dieser Männer nun bestehen würden, stand ich noch vor Sonnenaufgang auf und schlich mich in das Gebüsch nahe dem freien Platz, den die Leute gestern abend für ihre Maßnahmen ausgewählt hatten. Noch im Morgengrauen kamen die Männer, aber nicht allein, sondern mit der Frau. Die Männer kauerten sich auf den Boden, rupften einen kleinen Platz frei und strichen ihn glatt. Dann zeichnete der eine Mann mit dem Finger etwas in den Sand. Währenddessen murmelten die Männer und die Frau irgendwelche Formeln und Gebete. Abwartendes Schweigen hielt an, bis die Sonne sich am Horizont erhob. Einer der Männer mit dem Pfeil auf dem gespannten Bogen trat neben die entblößte Bodenstelle. Noch einige Minuten, und die Strahlen der Sonne fielen auf die Zeichnung. Im selben Augenblick spielte sich blitzschnell folgendes ab: Die Frau hob die Hände wie greifend zur Sonne und rief laut einige mir unverständliche Laute; der Mann schoß den Pfeil ab, die Frau rief noch mehr; dann sprangen die Männer mit ihren Waffen in den Busch. Die Frau blieb noch einige Minuten stehen und ging dann in das Lager. Als die Frau fortgegangen war, trat ich aus dem Busch und sah nun, daß auf dem geebneten Boden das etwa vier Spannen lange Bild einer Antilope gezeichnet war, in deren Hals nun der abgeschossene Pfeil steckte.

Während die Männer noch fort waren, wollte ich zu dem Platze gehen, um den Versuch zu machen, eine Photographie von dem Bild zu gewinnen. Die immer in meiner Nähe sich aufhaltende Frau hinderte mich aber daran und bat mich inständigst, dies zu unterlassen. Wir mar-

schierten also ab. Am Nachmittage kamen die Jäger uns nach, und zwar mit einem hübschen Buschbocke; er war durch einen Pfeil in die Halsader erledigt. Die Leutchen lieferten ihre Beute ab und gingen dann mit einigen Haarbüscheln und einer Fruchtschale voll Antilopenblut zu dem Platz auf dem Hügel zurück. Erst am zweiten Tage holten sie uns wiederum ein, und abends bei einem schäumenden Palmwein konnte ich es wagen, mit dem mir vertrautesten der drei Männer über diese Sache zu sprechen. — Der schon ältere, jedenfalls von den dreien älteste Mann sagte mir nun einfach, daß sie zurückgelaufen waren, die Haare und das Blut in das Antilopenbild zu streichen, den Pfeil herauszuziehen und dann das Bild zu verwischen. Vom Sinn der Formeln war nichts zu erfahren. Wohl aber sagte er, daß das „Blut" der Antilope sie vernichten würde, wenn sie das nicht so machten, auch das Auslöschen müsse bei Sonnenaufgang geschehen. — Inständig bat er mich, der Frau nicht zu sagen, daß er mit mir darüber gesprochen habe. Er schien große Furcht vor den Folgen seines Schwätzens zu haben, denn am andern Tag verließen uns die Leutchen, ohne sich zu verabschieden, fraglos auf seine Veranlassung, denn er war der eigentliche Führer der kleinen Gesellschaft. Wer mit diesen Beobachtungen vergleicht, was ich in der Atlantis-Ausgabe der afrikanischen Volksdichtungen Bd. I S. 14/15 als Rest des Blutglaubens bei den alten Kabylen in Algerien erzählt habe, wer dazu bedenkt, daß spanische Felsbilder Tiere mit eingezeichnetem Herz oder mit Pfeilspitze in der Herzgegend zeigen, und wer sich endlich vergegenwärtigt, daß auch die kleinafrikanischen und westsaharischen Felsbilder zumeist Tiere darstellen, und daß für ihre Anbringung Stellen bevorzugt wurden, die den ersten Strahlen der Morgensonne ausgesetzt sind, der muß dann wohl eine zusammenfassende Beziehung zwischen den Sittenresten heute in den Urwald gedrängter Afrikaner und den Resten der älteren Steinzeit Afrikas erblicken. In diese gleiche Gruppe gehören in der Fezzaner Bildwelt wohl die häufigsten Giraffen- und Straußendarstellungen. Von diesen sind die Giraffen im mauretanischen Hochland aber seltener als im ägyptisch-nubischen Tiefland. Hier herrschen sie vor, und nahe dem Nilufer fand ich 1926 eine breite Felsennische von solchen vollkommen ausgefüllt. Diese Nischenwand war nicht nur mit Bildern bedeckt, sondern auch mit eigenartigen kleinen Narben übersät, und die Eingeborenen konnten nur berichten, daß früher die Bischarin hierhergekommen seien und die Wand mit Schleuderwürfen bedacht hätten. Über diese und ähnliche Sitten wird in einem späteren Werk über die nubischen Felsbilder mehr und näheres berichtet werden.

Nun muß gerade im Nordosten die große Bevorzugung von Straußen und Giraffen auffallen. Diese Darstellungen nehmen im Niltal und in der nubischen Wüste den größten Teil in Anspruch. Man beachte, daß es sich um Tiere handelt, die im hohen Grase stehend von sehr weit her sichtbar sind. Fernerhin ist zu bedenken, daß Beobachtungen nach, die anno 1905 im Kassaiwalde gemacht wurden (siehe oben), die Zeremonie auf eine Beteiligung der Sonne hinausläuft. *Sonnenstrahl und Pfeil sind in der symbolischen Dramatik* dieser Szene gleichgesetzt. Dazu das Fezzanische betreffend: Auffallend ist, daß gerade die den Kopf hochtragenden Tiere wie Strauß und Giraffe so häufig in Verbindung mit Zeichnungen auftreten, die leicht als Tellernetz und Ovaloid bezeichnet werden mögen, von denen wir aber *nicht* wissen, was sie bedeuten. Ein Anhalt, daß mit diesen Darstellungen Schilderungen eines Fangvorganges gedacht sind, fehlt durchaus. Alles, was wir mit Bestimmtheit sagen können, ist, daß eigentlich überall, wo der Beobachter okzidentaler Denkweise die Schilderung eines abgeschlossenen oder eines der Vergangenheit angehörigen Vorganges zu finden erwartet, ihm statt dessen die Absicht zu einem noch zu beginnenden und mit entsprechender Handlung oder Darstellung vorzubereitenden Unternehmen entgegentritt.

b) *Die Haustierbilder* erfordern nach dem vorher im 8. Kapitel (S. 34 ff.) Gesagten und im vorigen Absatz weiter Ausgeführten keine weitere Erörterung. Natürlich ist ein Bild wie Taf. XLVI die nur skizzenhaft gehaltene Schilderung. Im allgemeinen aber dürfte auch für die in diesen Bildern zum Ausdruck gelangende Darstellungswelt der Wille zu einer realistischen Schilderung nicht entscheidende Bedeutung haben.

c) *Die Landschaften.* — Die paläolithische Kunst des Nordwestens kennt die Motive der Landschaft nicht. Die große Jagdszene Taf. LXX, LXXI läßt dagegen Linien erkennen, die unter den Beinen der Tiere zum Jäger verlaufen und die in jedem Nachdenklichen die Vorstellung von Bodenlinien erwecken müssen. Es ist dies aber sehr fraglich, und der Gedanke würde gar nicht in Betracht kommen, wenn uns nicht in In Habeter II, Taf. LXXII und LXXIII, veritable Landschaftsdarstellung altarchäologischen Stiles erhalten wäre. Erfreulicherweise ist das gleiche Motiv

109

110

111

Akanthus-Darstellungen

Fig. 109. Felsgravierung, Fezzan. Fig. 110. Felsmalerei, Sahara. Fig. 111. Vasenmalerei, Prädynast. Ägypten

dreimal wiedergegeben. Das große Bild auf der linken Seite ist augenscheinlich original, das obere dem kleinen auf der rechten ungefähr gleichaltrig, das untere aber eine schlecht verstandene Nachkritzelei. Nun die Erklärung, bei der wir uns an das große Original halten: den Mittelteil nehmen etwa halbkreisförmig kettenweise gereihte Bogenlinien ein; sie sind als älteste Darstellungsart von Berglandschaften in den Ostländern aufzufassen. Darunter werden einige unklare Einzellinienverbände erkennbar, von denen auf der ersten Seite eine Bogenlinie den Kopf eines darauf zugehenden Tieres umfaßt. Auf dem Bild rechts oben ist das Tier besser erhalten, im übrigen als die Darstellung einer Antilope an der Wasserstelle ein uns bekanntes Motiv. Da das ganze Bild nun über einer uralten, heute noch Wasser enthaltenden Mulde angebracht wurde, ist es möglicherweise eine Wiedergabe der Stelle, an der man es anbrachte. In diesem Fall würden die Linien, die rechts des den Teich aufsuchenden Tieres sichtbar sind, die dem Vordergrund entgegenragenden Felsblöcke am Fuß der Wand darstellen. Nur der große Kreis, der über der in Bogenlinien gezeichneten Felswand wie ein riesenhafter Ballon aufragt, müßte noch erklärt werden. Und das war schwierig, bis ich die Entdeckung machte, daß in der schwarzen Nische, die sich rechts neben den Bildern im Felsen befindet (Taf. LXXII), ein künstlicher Aufstieg ausgearbeitet war. Dieser führt durch das Geklüft der Felswand auf das Plateau; sowie man den Plateaurand erreicht, hat der Blick in der ausgedehnten, eierkuchenplatten Hammada einen mit dem Horizont abgeschlossenen Kreis vor sich, der der großen über den Felsbögen gezeichneten Bogenlinie durchaus ent-

spricht. Noch mehr konnte festgestellt werden: Von diesem Ausstiegloch zieht sich ein Weg von dem Beschauer genau in der Blicklinie zum Horizont. Der mit Treibsand angefüllte Weg sticht von der schwarzen Hammada schroff ab und entspricht durchaus der senkrechten Linie, wie sie auch auf den linken kleinen Bildern auf der Rechten gezogen ist. — Es scheint kaum zweifelhaft zu sein, daß hier eine regelrechte Landschaftsschilderung geboten ist. Für die chronologische Eingliederung wird diese Feststellung von Wichtigkeit werden. — Erwähnt sei des ferneren in diesem Zusammenhang die eigentümliche Akanthusdarstellung, die in Tel Issaghen II gefunden wurde (Fig. 109). Das Motiv ist bekannt: einmal aus der Negadaurnenkunst, und dann von den Felswänden bei In Ezzan an der italienisch-französischen Grenze bei Ghat (Fig. 110 u. 111).

d) *Bilder von Menschen und tierköpfigen Gestalten.* — Zu dem, was oben schon über die Darstellung der Menschen gesagt wurde, mag noch die Erörterung der Frage treten, wie wir uns die Geschichte und Bedeutung der Menschenfiguren mit Tierköpfen zu denken haben. Wir haben sie in Tel Issaghen I, im Barthschen Bilde (Taf. LV), auf dem zwei Menschen mit Hörnerköpfen anscheinend um ein Rind kämpfen. Der rechten, größeren, aktiven Figur ist das gehörnte Antilopenhaupt direkt „angewachsen". Die kleinere, zarte Figur auf der linken Seite läßt den Zusammenhang zwischen Menschenkörper und Tierkopf recht im Zweifel; zwischen beiden ist ein schlauchartiges Mittelstück, das ebensogut der Ungeschicklichkeit des Künstlers wie seiner Absicht, einen Maskenuntersatz zur Darstellung zu bringen, entspringen kann. Die Rhinozerosjäger von In Habeter III (Taf. LIV) zeigen die Tierköpfe ohne Bindeglied unmittelbar aus den Menschenleibern herauswachsend. — Ebenso die beiden hockenden Kumpane mit den riesigen grinsenden Häuptern von In Habeter II (Taf. LVI). Zu dieser Darstellung ist mehreres zu sagen. Zunächst muß betont werden, daß auf der linken Seite des Bildes ein großes Stück abgespalten ist. Einige Linienreste lassen erkennen, daß links noch eine dritte Figur gleichen Typs stand, die aber mit Zerschellen der Platte weggesprengt wurde. Die Körperausbildung der beiden erhaltenen Personen ist sehr deutlich im Oberteil, unklar in den unteren Extremitäten, die anscheinend als verkürzt gegeneinander gerichtete Beine mit kralligen Zehen gedacht waren. Die Hände dagegen sind deutlich menschlich. Die linke Figur reicht der rechten eine mit den Fingern um den Hals gepackte Antilope oder Gazelle hin. Größte Sorgfalt ist auf die Ausführung der sehr großen Tierköpfe verwandt. Dem Darsteller gelang hierbei der Ausdruck eines Mienenspieles, in dem sich ironisierende Überlegenheit mit Spott paaren. Eine Tiefe des Sarkasmus ist hier erreicht, die verblüffend und erschütternd wirkt. Es wird einem sein Handwerk wohl verstehenden modernen und künstlerisch begabten Witzblattillustrator schwer werden, die aus diesen mindestens ein paar tausend Jahre alten Werken der Vorzeit sprechende Gefühlsfülle an Deutlichkeit zu übertreffen, und auch von dem heute so entwickelten Schattenspiel der Tiere im Kino wird eine Übertrumpfung nicht so leicht zu erreichen sein. Außerdem tritt die Frage auf, was für eine Tierart diesen sarkastischen „Göttern" zum Vorbild diente! Mit einem rein zoologischen Hinweis ist die Frage nicht zu beantworten. Das Nächstliegende an prähistorisch-archäologischer Bildähnlichkeit ist wohl aus Ägypten erhalten, und zwar in den Darstellungen der Göttin Toëris. Es ist jene aufrecht schreitende, immer im Vollprofil mit erhobenem Haupt dargestellte Nilpferdgöttin, die den Frauen in ihrer schweren Stunde Hilfe bringen sollte, und die neben dem (dann immer ganz de face dargestellten) Gotte Bes besonders häufig auf den Elfenbeinzauberstäben der 12. Dynastie abgebildet wurde. In den Köpfen dieser Toëris ist zwar auf Zauberstäben und Plastiken, soweit ich es sehe, nie der tiefgründige Humor der In Habeter-Figuren zum Ausdruck gebracht. Die Toëris scheint im

Kultus immer sehr ernst dargestellt worden zu sein. Es würde aber nicht Wunder nehmen, wenn eines Tages in Ägypten etwa ein neuer satyrischer Papyrus mit Götterbildern gefunden würde, deren eines im In Habeter-Stil ausgeführt denkbar wäre. Damit komme ich aber auf die Möglichkeit einer Beziehung zu sprechen, auf die mich Prof. Dr. Heinrich Schäfer aufmerksam machte, und der weiter nachzuspüren doch wohl recht lohnend wäre. Sollte in diesen fezzanischen Bildern von tierköpfigen Menschen etwas von jener zoodramatischen Fabulei nachklingen, die schon in sehr früher Zeit (3. Jahrhundert) in westasiatischen Bildwerken und Intarsien beliebt war?

Die Frage nach dem Ursprung des Humorvollen, das wir ja wohl nicht erst in die Bilder hineinlegen (— auch die Art und Weise, wie der schakalköpfige Jäger auf Taf. LIV seine Riesenbeute fortträgt, etwa wie wir einen Hasen oder ein Rebhuhn, erweckt das Gefühl der Heiterkeit —), sondern das darin ursprünglich vorhanden ist, mag mit solchem Hinweise eine Aufklärung erfahren, das wichtige Problem der Tierköpfigkeit aber sicherlich nicht. Das lehrt uns eine nähere Untersuchung der beiden Bilder von Rindertreibern, von denen der eine (Taf. LVII, LVIII) den Kopf eines Esels, der andere (leider sehr zerstört) den eines Kaninchens oder einer Katze (Taf. LIX) hat. Diese beiden Werke sind in der Entfernung von wenigen Metern augenscheinlich von dem gleichen Künstler und jedenfalls in der gleichen Technik ausgeführt. Sie wurden geschaffen in der späten Blüteperiode der Virtuosität, in der die handwerksmäßige Kunstfertigkeit sich fast spielerisch in schmissigen, dreikantig tief eingeschliffenen Linien erging. Gerade sie sind „leicht hingehauen", wie japanische Künstler ihre Werke mit dem Tuschpinsel auf Reispapier werfen. Ich bitte, besonders die Linienführung des Eselskopfes, die feinbewegten Konturen vom Ohr über die Nase und über den Unterkieferrand mit dem Ausläufer im Auge zu beachten! Das ist eine eminente Leistung nicht etwa nur handwerksmäßiger Geschicklichkeit, sondern auch künstlerischer Ausdrucksfähigkeit. Dazu die lässige Ruhe, die in den beiden Köpfen das Wesen des souveränen Esels und des vor sich hinstierenden Rindes zum Ausdruck bringt. Der Eselsköpfige zeigt aber noch ein weiteres. Hier ist es unverkennbar, daß nicht ein Mensch mit einem Eselskopf dargestellt ist, *sondern ein Mensch, der eine aufgesetzte Eselsmaske trägt.* Der untere Rand der Maske ist scharf abgesetzt, und darunter kommt das Kinn des Menschenkopfes zum Vorschein. Also das, was das Bild des linken, kleineren Hörnerköpfigen auf Taf. LV schon ahnen läßt, ist hier mit aller Deutlichkeit erhalten. In diesen Bildern sind zweifelsohne die Tierköpfe als Masken abgebildet[1]). Damit ist die Frage nach der Bedeutung der tierköpfigen Menschen in Zusammenhang gebracht mit Darstellungen alter und „ältester" Zeit, deren Sinn heute schon dem Verständnis recht nahegerückt ist.

Die rationalistische von Spencer und Taylor begründete Weise der Auffassung solcher ethnographischen Eigentümlichkeiten, die das vorige Jahrhundert noch vollkommen beherrschte, beruhte in mechanischen Erklärungen, die die eigene Einstellung der europäischen mehr oder weniger gelehrten Betrachter zum Ausgangspunkt hatte. Diese Spencersche Weltanschauung war rein rationalistisch, stellte also noch stets die Frage nach der Zweckmäßigkeit und sah in allen ethnographischen Phänomenen praktische Einrichtungen. Diese Geistigkeit des XIX. Jahrhunderts war durch das Trachten nach „Anwendung" charakterisiert, und somit wurde der Sinn alles

[1]) Eine ähnliche Maskenfigur dürfte auch auf der linken Seite der Jagdszene von In Habeter II (Taf. LIX unten) dargestellt gewesen sein, und zwar auf dem heute abgebrochenen Stück. Hinter dem bogenschießenden Jäger ragt über den Bruchrand ein schlauchartig nach unten auslaufender Tierkopf empor, der mit dem Ansatz der Masken auf Taf. LV und LVII sehr große Ähnlichkeit hat.

Kulturwerdens auch in der Entfaltung der „Kunst der Anwendung" gesucht und — gefunden. Die „Erfindung der Maske" wurde nach dieser Betrachtungsart sehr einfach gedacht: Der auf die Jagd ausziehende Mann setzte sich die Maske des Tieres, das er beschleichen wollte, auf, um so näher und unbemerkt an seine Beute heranzukommen. Solche und ähnliche Sitten kommen in der Tat vor, spielen aber im Verhältnis zu der weitaus überwiegenden Menge älterer Maskensitten kaum eine Rolle. Entscheidender ist, daß, je mehr wir in die Phänomene der Entfaltung der Kultur und der Entstehung „neuer Kulturgüter" eindringen, desto klarer und unverkennbarer der Satz wird: *Aller Kulturentfaltung liegt das menschliche Bedürfnis, etwas auszudrücken,* zugrunde, und das derart lebensvoll Erstandene wird erst in einer späteren Episode zum Angewandten. Diesem Grundsatz entspricht auch, was wir heute noch als Grundelement fast allen Maskenwesens bei den Völkern Afrikas, Asiens, Ozeaniens, Amerikas und Europas (Karneval!) wahrnehmen. Die Maske ist im ausschlaggebenden und im bedeutenden Sinne *Symbol.* Die Menschen tragen sie, um etwas auszudrücken. In diesem Sinne schließt sich die Darstellung unseres Eselsmaskierten direkt an Gegenstände und Abbildungen an, die uns in den archäologischen Beständen Ägyptens und der Levante erhalten sind. Beispiele sind der ägyptische Leichenpriester, der die tönerne Maske des Anubis trägt, oder aber die Darstellung des Minotaurus auf Kreta. Es handelt sich hier um Schlauch- und Kopfmasken, die denen der Treiber auf fezzanischen Felsbildern auch der Form nach genau entsprechen. Demnach wäre es eine Gottheit, die hier „ausgedrückt" wird, und deren Rolle der Figurant spielt. Prof. Dr. Scharff in München meint, daß es vielleicht möglich sein würde, sie mit Hilfe ägyptischer Dokumentation zu identifizieren; er weist auf eine Reihe eselsartiger Bilder hin, die er mit Seth, dem Gott der libyschen Völker, gleichsetzen möchte. Wie alt der Esel in diesen Ländern ist, beweist die Darstellung auf einer Berliner Negada-Urne.

Eine so sublime Beziehung wird sich durch die Auffindung weiterer Belege sicherlich in Zukunft noch näher klären lassen. Zunächst müssen wir daran festhalten, daß die Maskenformen in dieser späten Fezzaner Kunst, sowie diejenigen Altägyptens und der Levante gleicher Art sind. Dazu muß aber betont werden, daß die Maske im Kultus doch wohl viel älter ist als das archäologische Belegmaterial, denn sie tritt schon im Bilderbuch der postglazialen Kunst, und zwar, wenn ich das bisher zutage Geförderte richtig verstehe, für die virtuose Periode des Magdaléniens mit Sicherheit belegt auf. Besonders die Höhle von „Trois Frères" (Arriège) hat ungemein lehrreiche Stücke in den Zeichnungen geliefert, die der Prof. Abbé Breuil eigenhändig und mit ungeheuerer Sorgfalt kopiert und entziffert hat. Diese Masken sind von ganz anderer Art als die archäologischen. Die ganzen Menschen sind bis auf die Füße vermummt, und zwar genau wie westafrikanische und melanesische Zeremonialtänzer. Eine dieser Figuren können wir einerseits mit afrikanisch-mauretanischen Felsbildern, andererseits mit archaistisch-innerafrikanischer und kabylischer Anschauung und Sittenübung verbunden erkennen. Es ist darüber in „Monumenta Terrarum" (Erlebte Erdteile VII, S. 160ff. und vorher) eingehend gesprochen worden. Die eine, und zwar die *formale Seite der Übereinstimmung,* ist dadurch gegeben, daß in dem Bilde des „Sorcier" nach Abzug aller phantastischen Ausschmückung der typische mauretanische en face-Löwe als Krone über den Ketten der Jagdtiere und als Nebenerscheinung zu einem Supraporta-Löwen in der gleichen Höhle zum Vorschein kommt, — die andere, die *wesensbedeutende Seite der Übereinstimmung,* ist in dem Vorhandensein von lebendigen Resten einer diesen Bildern augenscheinlich zugrunde liegenden Weltanschauung und entsprechenden Sittenüberlieferung geboten.

Es sind die Trümmer der Mahalbi-Kultur (Zusammenstellung der Berichte in „Monumenta Terrarum", S. 31 ff.).

Die Mahalbi-Kultur muß, wenn Richtung und Sinnzentralisierung ihrer Riten und Einstellung richtig erfaßt sind, Ausdruck jenes Lebensgefühles sein, das den vom Sammlertum zur Großwildjagd übergehenden Menschen beherrscht — ja, das allein aus einer ausgesprochen *magischen Ergriffenheit* heraus den Menschen überhaupt erst den Kampf mit den großen Tieren aufnehmen ließ. Bisher vermochten wir Sinngabe nach drei Richtungen hin zu erkennen: 1. Entscheidend sind die Beziehungen zu den Großtieren, beispielsweise zum Horn der Büffel und Antilopen, zum Blut der getöteten Tiere, zum Blick der Raubtiere. 2. Entscheidend sind Wahrnehmungen des Auges und des Lichtes, nämlich des Blickes der sterbenden Tiere und der Raubtiere, des Lichtes bzw. der Sonnenstrahlen, die auf die Tiere fallen. 3. Entscheidend ist einerseits die Beziehung dieser Auseinandersetzung auf Jagd und Kampf und andererseits zum Geschlechtsleben. Die menschliche Paarung bedeutet dem Jäger eine gefährliche Schwächung; die Geschlechtsteile des Mannes müssen zur Reifezeit von der Pranke der Raubtiere geweiht werden. — Mit dem letzten Punkte ist dasjenige Gebiet erreicht, auf dem die heute noch am lebendigen afrikanischen Objekt, also ethnographisch, zu beobachtende Anschauung und Sitte sich bis zu erkennbarer Eindeutigkeit mit der auf prähistorischen Bildern in Höhlen Frankreichs und an den Felswänden überschneidet und deckt. Hier blickt mit starrem Blick das Raubtier von der Wandkrone über der Kette der Jagdtiere auf den Beschauer herab, und dort muß der Jüngling in der Reifezeit die Bilder an die Felswände (oder, wie es Dr. Germann neuestens im steinlosen Liberia entdeckt hat, auf künstliche Lehmwandkulissen) malen. Inmitten der Buntheit afrikanischer, ethnographisch faßbarer Sittenfülle lassen sich aber zwei Schichten deutlich und ohne Verwechslungsgefahr leicht unterscheiden, a) die älteren Traditionen der archaistisch schlichten Mahalbi-Kultur, die nur in Vorstellungsergriffenheit beruhen, und b) die Reifezeremonien, die Überbleibsel älterer Anfangsformen der Hochkultur, die in einer sinnvollen, praktisch durchgeführten Dramatisierung der Motive der Einstellung und des Lebensgefühles gipfeln. Zu dieser Unterscheidung tritt noch ein weiteres: Die meisten Traditionen der Mahalbi-Kultur bezeichnen als Träger der letzteren Schicht helle, blondhaarige und blauäugige Menschen.

XI. Kapitel.

Die Ordnung.

In dem vorigen Kapitel ist das Bild der Eindrücke zusammengefaßt, die meine Begleiterin und ich zur Zeit der Auffindung der fünf Bildergalerien im zentralen Fezzan gewannen. Es ist mir noch sehr deutlich erinnerlich, daß hierbei die Stellungnahme gegenüber dem einen einzigen von uns aufgefundenen gemalten Bilde (Taf. LXXV) eine sehr klare war: Diese Giraffendarstellung in ihrer ganz andersartigen Technik erschien uns durchaus als ein „Fremdkörper" in dieser Umgebung. Wie änderte sich das, als einige Monate später uns die Sammlungen von Bildern vorgelegt wurden, die Frau Agnes Schulz und Dr. Jensen in der Zwischenzeit auf der Tassili-Reise gewonnen hatten (vgl. Taf. LXXVI—LXXXVII)!

Die Felsenlandschaft, in deren Grotten sich die Felsbilder befinden, besteht aus Sandstein und Mergelschiefer, der so stark verwittert ist, daß die Felsoberfläche überall die Gestalt von Pfeilern annimmt. Die bizarren Formen, die in dem zerklüfteten Sandstein gebildet werden, vergleicht bereits Heinrich Barth mit einem Felsenwald[1]). Die großen Blöcke sehen eher aus, als ob sie mit Riesenhand aufgestellt wären, als von der Natur geschaffen. Breite Straßen und enge Gassen des Wüstensandes führen durch die Felsen. Man hat den Eindruck, durch eine versteinerte Stadt zu wandern.

Die großen Pfeiler sind teilweise von unten tief ausgehöhlt, so daß die breite Obermasse auf einem schwachen Fundament ruht. Andere sind oben zu grotesken Formen verwittert, so daß sie wie von phantastischen Figuren gekrönt erscheinen.

In den Grotten der „Felsenstadt" am Ido wurden die meisten und schönsten Malereien gefunden. Bei einigen anderen, an denen unser Weg vorbeiführte, blieb das Suchen nach Bildern ganz erfolglos. Die Malereien von Tafellelelt Tadjédem stammen aus ähnlicher Umgebung, die übrigen vom Rande größerer Felsmassive.

Nun wurde es deutlich, daß unser Giraffenstück nur deswegen so merkwürdig war, weil es in der Kanalhöhle von Tel Issaghen II tatsächlich an dem einzigen Ort angebracht war, an dem es genügend Raumschutz gegenüber den allsommerlich diese Täler durchbrausenden Sandstürmen hatte finden können. Das Merkwürdige war also nur, daß es überhaupt erhalten war. Der Stil des Bildes erwies sich aber vollständig als derjenige der Tassili-Berge. Die von Dr. Jensen und Frau Schulz beigebrachten Bilder wurden nunmehr zu Belegen einer über weite Flächen verbreiteten Kunstform der Vergangenheit. Denn die von Lavauden im Süden bei In Ezzan angetroffenen Bilder und unser Giraffenstück von Tel Issaghen II waren augenscheinlich jenem Stil zugehörig, der sich in den Tassili-Bergen, und zwar, wie die Untersuchungen von Reygasse und Gautier ergeben haben, hauptsächlich im Oued Djerat erhalten hat.

---

[1]) Heinrich Barth, Reisen und Entdeckungen in Nord- und Zentral-Afrika, Gotha 1857, Bd. I, S. 276.

Damit war schon 1932 ein zentral-saharischer Rahmen der Verbreitung erkennbar geworden. Aber in ungeahnt gewaltiger Weise erweiterte dieser sich dann 1933 und 1934 durch die DIAFE XI und XII, als die Galerien im Süden und Norden der Libyschen Wüste aufgenommen werden konnten. Vom Augenblick des ersten Einblicks in die Kunstweise Libyens sprangen dem Beschauer Erkenntnisse um Erkenntnisse kettenweise eine nach der anderen ins Gesicht. Die Reihe der Aufschlüsse mag hier wiederholt werden.

1. Die Wiedergaben der libyschen Wüste atmen den gleichen Geist wie die der Tassili-Berge; das will besagen, daß in dem mächtigen Gebiet zwischen dem westlichen Niltalrand und dem Süden Algeriens einmal eine einheitliche Kultur geherrscht hat. Daß dem so war, wurde in frap-

112

113 s. v.

114

115

116

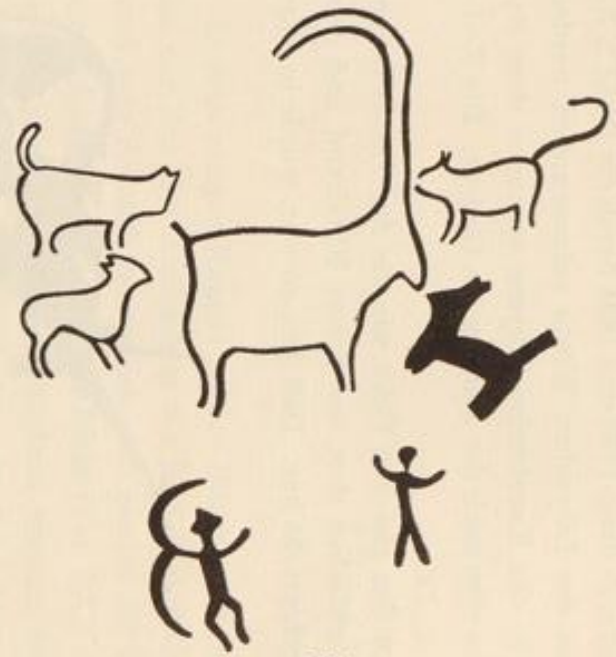
Kühe mit Betonung des Euters

Fig. 112 u. 113. Felsmalereien, Tassiliberge. Fig. 114 u. 115. Felsgravierungen, Libysche Wüste. Fig. 116. Felsmalerei, Libysche Wüste

pierender Weise durch die reichen Funde von Steinwerkzeugtypen belegt, die im westlichen Fezzan völlig jener Art glichen, die im östlichen Libyen vorherrschte. Aber noch mehr in den Textfig. 112—116 ist der krasseste Beleg dieser Identität gegeben. Wir sehen hier auf den viele Kilometer voneinander entfernt liegenden Fundplätzen eine ungemein charakteristische Darstellung von milchspendenden Tieren. Für beide Stile ist es nämlich charakteristisch, die Euter zwischen die Hinterbeine zu malen, eine Darstellungsweise, die fraglos nur solchen Malern geläufig werden konnte, denen das Melken der Tiere bekannt war.

2. Hierüber hinaus aber zeigte sich, daß die kleinförmigen Gravierungen der Nubischen Wüste sich in der Libyschen Wüste wiederholten und damit als gleichaltrig dokumentierten, mit welcher Erkenntnis sich dann die Linie des Vergleichs auf Gleichaltrigkeit und Wesenseinheit von

117



119

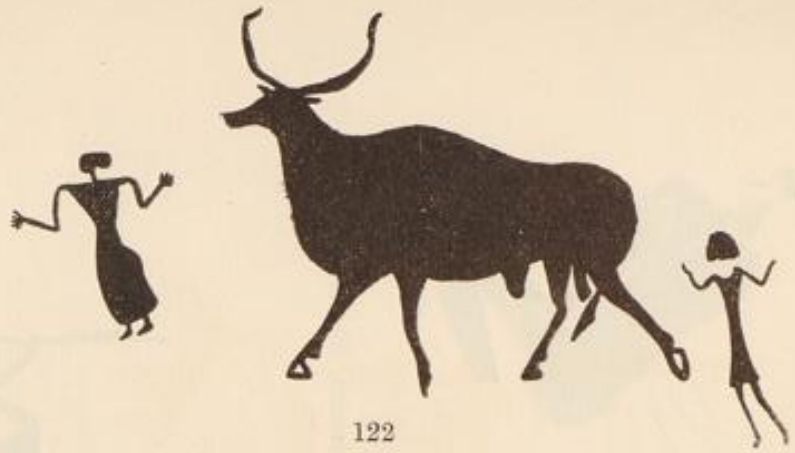
118

120

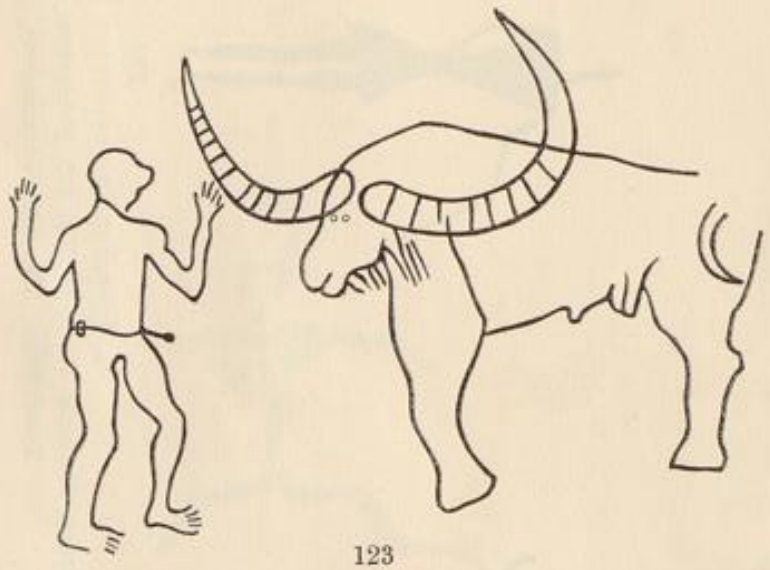
Jagd auf Ibex

Fig. 117. Felsmalerei, Tassiliberge. Fig. 118. Felsgravierung, Libysche Wüste. Fig. 119. Felsgravierung, Nubische Wüste. Fig. 120. Felsgravierung, Transjordanien

121

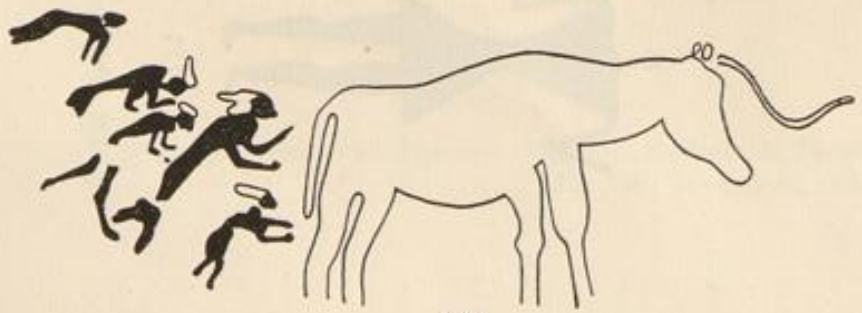


122

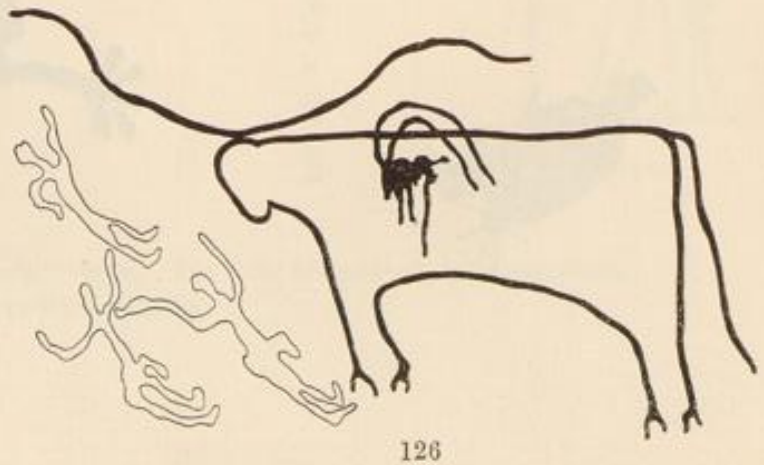


123

124



125



126

Stierverehrung

Fig. 121. Felsgravierung, Fezzan.

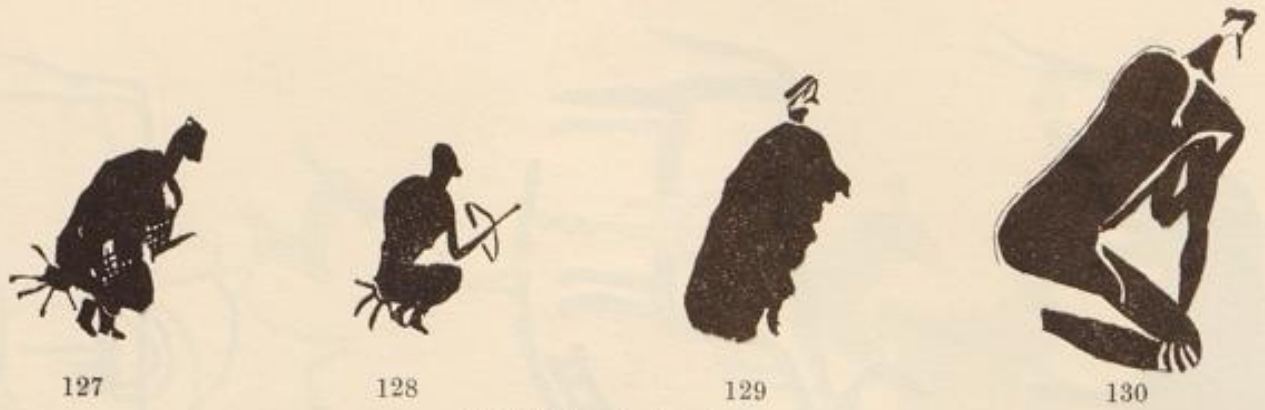
Fig. 122. Felsmalerei, Tassiliberge.

Fig. 123. Felsgravierung, Sahara-Atlas.

Fig. 124. Felsmalerei, Libysche Wüste.

Fig. 125. Felsmalerei, Libysche Wüste.

Fig. 126. Felsgravierung, Nubische Wüste



127 128 129 130

Verhüllte Hockerfiguren

Fig. 127 u. 128. Felsmalereien, Tassiliberge s. v. Fig. 129 u. 130. Felsmalereien, Südafrika

131

132

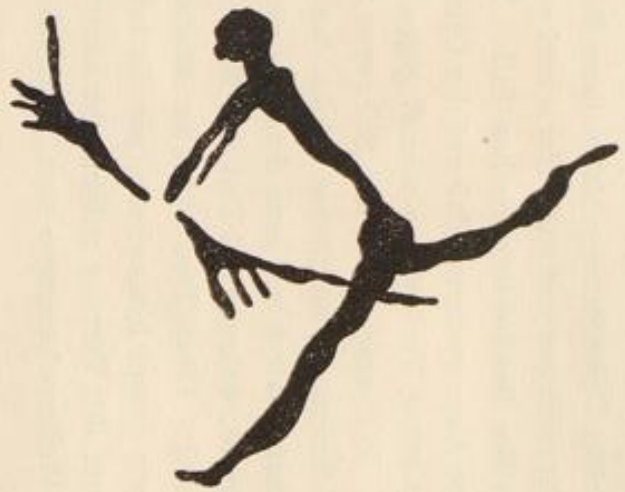
133

134

135

Menschen in gegürteten Röcken

Fig. 131. Felsgravierung, Nubische Wüste. Fig. 132. Felsmalerei, Tassiliberge. Fig. 133 u. 134. Felsmalereien, Tassiliberge. Fig. 135. Vasenmalerei, archaisch-sumerisch



136 s. v.

137

138 s. v.

139

140

141

Läufer

Fig. 136. Felsmalerei, Spanien. Fig. 137. Felsmalerei, Tassiliberge. Fig. 138. Felsgravierung, Fezzan. Fig. 139. Felsmalerei, Libysche Wüste.
Fig. 140. Felsmalerei, Südafrika. Fig. 141. Atum, Ortsgottheit, Ägypten

Südalgerien aus noch weit über die Libysche Wüste, d. h. bis an die Küste des Roten Meeres hin erstreckte. Auch für diese Gemeinsamkeit mögen einige Beispiele erbracht werden. Es sind zunächst die Jagden auf Ibexe, die mit Hunden erfolgten, ein Motiv, von dem Belege in den Fig. 117—120 gegeben sind. Dann haben wir in den Fig. 121—126 eine Kette von Darstellungen der Stierverehrung, die dadurch charakterisiert wird, daß derartige Anbetung im Westen noch dem Bubalus zuteil wird, also einem Tier, das längst ausgestorben ist. Im Osten, d. h. in der Libyschen Wüste, sehen wir den gleichen Kultus dem Bos Africanus gewidmet, einem Tier, das ebenfalls in früher archäologischer Zeit ausstarb.

3. Aber auch damit war die Grenze des sich dem forschenden Auge ständig weiter erschließenden Arbeitsgebietes noch nicht erreicht. Eine Nachprüfung der seitdem ständig mehr bekannt werdenden Menschenfiguren ergab, a) daß gleiche verhüllte Hockerfiguren in den Tassili-Bergen wie in Südafrika dargestellt wurden (Fig. 127—130), b) daß eine Art von gegürtetem Biedermeierrock von den Tassili-Bergen über die Nubische Wüste hinweg noch bis in die älteste Sumerische Kunstperiode in gleicher Weise bekannt war (Fig. 131—135), und endlich, c) daß eine charakteristische Art von Läufern sich bis nach Südafrika hinein nachweisen ließ (Fig. 136—141). Diese eigentümlichen Renner mit gestreckten Beinen, die in den Tassili-Bergen ebenso erscheinen wie in der Libyschen Wüste oder in Fezzan, dürften in Südafrika jenen Stilen angehören, aus deren Wesen sich in archäologischer Zeit der Keilstil entwickelt hat, der sich dann ja in der Libyschen Wüste und in Ägypten gleichartig ausgebildet hat.

4. Dieser Stil stellt nun aber über Afrika hinaus ein Leitelement im ostspanischen, d. h. im Levantestil dar. Indem somit die Bindeglieder deutlich wurden, war ein gewisses Ziel erreicht. Prof. Obermaier, der heute wohl bei weitem beste Kenner der Levantekunst Spaniens, hat nach eingehendem Studium des Bildermaterials der Libyschen Wüste festgestellt, daß nunmehr der Schlüssel für die Problematik der diluvialen Felsbilderkunst Ostspaniens gefunden sei. In der Tat wurden in der Libyschen Wüste ganze Gruppen von Bogenschützen angetroffen, die ebensogut von irgendeinem Abris Spaniens stammen könnten. Hierüber wird dann das Nähere in der Veröffentlichung der nordostafrikanischen Stile zu erbringen sein.

An dieser Stelle aber, an der es sich hauptsächlich um die Zentral-Sahara-Funde handelt, genügt der Hinweis auf die nun endgültig festgestellte gewaltige Ausdehnung dieses Levante-Stiles. Wir befinden uns in Fezzan in der Mitte des nordafrikanischen Verbreitungsgebietes dieses Stiles. Es dehnt sich nach Nordwesten bis über die Ostküste von Spanien aus und stößt hier scharf gegen ein anderes Verbreitungsgebiet, nämlich gegen dasjenige des frankokantabrischen Stils. Nun wolle man bei allen weiteren Nachforschungen nie aus dem Auge verlieren, daß auf der Ostseite Spaniens dieser Levantestil rein und unvermischt und in seiner Verbreitung schroff gegen das Heimatgebiet des frankokantabrischen Stiles abgesetzt ist. In Spanien prallt also Stil gegen Stil, ohne daß der eine dem anderen Konzessionen macht; im Innern des nördlichen Afrika dagegen ringen die beiden Stile mischungsweise um die Vorherrschaft. Wir sehen ganz deutlich, wie im Saharaatlas nach Süden zu der große Wildtierstil vorherrscht, während bei Tiut von Nordosten her die Rinderdarstellungen mit den Vereinigungsbildern des Libya-Tassilistiles im Anmarsch begriffen sind. In den vorhergehenden Kapiteln haben wir darauf hingewiesen, wie die beiden Stile — der der Großwildtiere und jener der Rinder — um den Vorrang miteinander kämpfen, wie wilde Bilderstürmer gleichzeitig das Ringen zweier Weltanschauungen zum Ausdruck gebracht haben.

Es kann also kein Zweifel bestehen, daß dieser frankokantabrische Wildtierstil eigentlich und prinzipiell europäischen Ursprungs gewesen sein muß, und daß er seiner ganzen stilgeschichtlichen Entwicklung zufolge eine Einflußzone nach Südosten hin erobert hat. Die äußersten Vorkämpfer gelangten bis nach Fezzan und sogar auf einem heute noch nicht festzustellenden Wege bis nach Südafrika (siehe Gravierungen und Elambilder in „Madsimu Dsangara"). Sie scheinen aber nicht in die Libysche Wüste und nach Ägypten vorgedrungen zu sein. Wir können das nicht nur in bezug auf die Darstellungen selbst und auf die technische Entfaltung der Vergangenheit sagen, sondern wohl auch in bezug auf die geistige Vorherrschaft, die die Kultur des Levantestiles im Nordwesten in der Mittelsteinzeit gehabt haben muß.

Wie von dem Befund an urgeschichtlichen Dokumenten die ethnographischen Tatsachen abweichen, und wie wahrscheinlich mit dem Beginn der Wüstenbildung die geistigen Erben des frankokantabrischen Stiles über die Libysche Wüste bis in die Nubische Wüste vordrangen, soll im nächsten, dem letzten Kapitel erörtert werden.

XII. Kapitel.

Die Schlüsselstellung der Zentral-Saharischen Felsbildergalerien.

Im ersten Kapitel wurde dargelegt, welche Bedeutung nach allen bis dahin gemachten Erfahrungen bei der Vorbereitung der X. DIAFE auf die Beziehung zwischen Quelle und Felsbild gelegt worden ist. Diese Erfahrungen gewannen wir zunächst in den Jahren 1913—1914 im Saharaatlas, sie reiften heran bei der Untersuchung der Nubischen Wüste. Ein auf so gewonnenen Erkenntnissen sich aufbauender Plan, der sich die Auffindung der Felsbildergalerien in den Quellschluchten Fezzans als Aufgabe stellte, erwies sich als berechtigt. Sämtliche Nachprüfungen in der Libyschen Wüste zeigten dann das gleiche Ergebnis, also ein fast allgemeingültiger Befund wurde erreicht. Das muß uns veranlassen, den landschaftlichen Zugehörigkeiten derartiger Kulturdokumente besondere Beachtung zu widmen. Denn was kann die Menschen bewegt haben, sich so schroff an das Prinzip der Quellzugehörigkeit zu halten, so daß wir in Nubien, Libyen und Fezzan die wunderbarst geeigneten Wandflächen ohne ein einziges Bild antrafen, während in den Quellgebieten oft die untauglichsten Platten gerade noch gut genug waren, um mit in großer Sorgfalt ausgeführten Arbeiten bedeckt zu werden. Zur Beantwortung der Frage müssen wir uns vergegenwärtigen, daß in der Periode, in der Europa von Eiszeiten beherrscht war, es in Nordafrika Pluvialzeiten gegeben haben muß. Es ist hier nicht der Ort, um auf diese Fragen, die durch unsere Funde an Steinwerkzeugen ungemein wertvolle Beiträge erhalten haben, näher einzugehen. Wir können sie hier nur insoweit behandeln, als sie die in den Felsbildern bzw. in der Kunst zutage tretende Eigenart der Naturbedingtheiten betreffen. Es ist zu sagen, daß in der Zeit der Kulmination europäischer Glazialzeiten (also im Magdalénien) in Afrika noch Pluvialzeit gewesen sein muß, und daß damals die Künstler kaum notwendig hatten, die Quellen der Bäche in Talschluchten aufzusuchen. Wir dürfen annehmen, daß Nordafrika in jener Periode eine blühende Landschaft war. Bald nachher hat dann aber das Abschmelzen des Eises in Europa begonnen, was unserem Wissen zufolge für Afrika eine Herabminderung der Regenmengen bedingt haben muß. Das Wasser wurde selten. Mehr und mehr hat sich die Tierwelt zu den Bergseen und Quellen zurückgezogen; die großen Flächen dörrten aus. Dieses ist der klare und nicht nur durch Überlegung erreichbare, sondern auch durch die Funde belegbare Zustand der Periode, aus der uns die Felsbilder erhalten sind.

Wenn ich damit sagen will, daß die in solcher Position gefundenen Felsbilder nicht aus der alten Eiszeit Europas, sondern aus einer späteren Periode stammen, so betrifft das lediglich eine Feststellung in bezug auf das uns Erhaltene, nicht aber in bezug auf die Geschichte der Kulturen. Wenn wir wirklich eine große, geschlossene Einheit des im Südosten vorherrschenden Levantestiles mit einem Überwiegen der Steinwerkzeuge afrikanischer Provenienz vor uns haben (Capsien), ist am Alter dieser afrikanischen Kunst nicht zu zweifeln. Zu zweifeln ist lediglich am Alter der erhaltenen Stücke.

Haben wir nach dieser Richtung hin eine Grenze gezogen, die deutlich erkennen läßt, welchem Alter die Dokumente zugeschrieben werden müssen, so sieht es hinsichtlich des Alters derjenigen Stücke, die wir nicht mehr besitzen, ganz anders aus. Die Frage nach derartigen Aufschlüssen nimmt einen anderen Aspekt an, wenn nunmehr eine zweite landschaftskundliche Überlegung angestellt wird.

Der Leser möge sich einmal vergegenwärtigen, was es heißt, daß die beiden großen Kunststile in Europa fast in jeder Hinsicht gegensätzlich gerichtete Bedingtheiten zeigen. Der Levantestil hat seine Capsien-Werkzeuge, der frankokantabrische sein Aurignacien- bis Magdalénien-Gerät; der Levantestil hat den Bogen, der frankokantabrische anscheinend nur den Speerschleuderstab; die Bilder des Levantestils sind an freien Abris angebracht, die des frankokantabrischen in Höhlen — wohlgemerkt in Europa. An diesem letzten Punkt mag eingehakt werden. In Afrika gibt es keine richtigen frankokantabrischen Bilderhöhlen. Wir sind durch viele Höhlen in Algerien, besonders im Gebiet von Géryville, gekrochen, haben viele Wände darin gefunden, die geeignet waren, Bilder aufzunehmen, und haben gar nichts gefunden. Nicht anders war es auch in Südafrika. In Afrika sind beide Stile auf Abris angebracht, und wir finden das, wenn wir uns die Sache ernsthaft überlegen, auch sehr in Ordnung. Denn so wie das Werkzeug fast ausschließlich Capsien-Typus zeigt, so prädominiert ja auch in der Stilauswirkung die Wucht des levantischen Menschenbildes, und diese Eigenart der afrikanischen Figuren wird uns auch deutlich, wenn wir sie bis dahin verfolgen, wo sie heute noch lebendig sind. Auf den vorhergehenden Seiten wurde mehrfach darauf hingewiesen, daß die Ausführungsweise der fezzanischen Kunst ein Modellieren in Ton oder Lehm voraussetzt. Es wurde das ja auch schon in Frankreich erwiesen, und in der „Kulturgeschichte Afrikas" konnten wir nachweisen, daß die Art, wie man den Bärenkultus in französischen Höhlen mit plastischen Lehmkalotten ausgeführt hat, in gleicher Weise mit Leoparden im Sudan gehandhabt wurde. Es zeigte sich, wie die Bilder der Vereinigung in der Lehmplastik des Sudan am deutlichsten sind, es wurde geschildert, wie die Zeichenkunst als rituelle Übung noch heute in den Homburri-Bergen und von dort südwärts bis in das liberische Küstengebiet hinein ausgeführt wird. Wir können sagen, daß wir alle diese eigentümlichen Sitten, die die Voraussetzung zum Verständnis des Levantestiles bilden, in der heute uns als äthiopische Kultur noch verbleibenden Wesenheit wiederfinden. In den „Monumenta Terrarum" ist eingehend ausgeführt worden, daß Afrika auch heute noch von zwei diametral entgegengesetzt sich auswirkenden Kulturkräftespielen erfüllt ist, welche dort mit dem Namen Gabulluku-Kultur für das Äthiopische und Mahalbi-Kultur für das Hamitische bezeichnet werden.

Die beiden Kulturen, die zwei ungemein charaktervollen Lebensgefühlen entsprechen, sind wie alle späteren Erscheinungen in ihrer Entfaltung von landschaftlichen Bedingtheiten abhängig gewesen. Die Mahalbi-Kultur mit ihrem schweren Ringen um das Dasein ist gewissermaßen an die Natur der Landschaft, an die Wüste, gebannt, die Gabulluku-Kultur dagegen mit ihrer pflanzenhaften Einstellung an Räume, die die Vegetation fördern. Also auch hier wieder ist es nicht die Frage nach der *Entstehung* der Kulturen, die wir an die Spitze der Frage nach dem Sinn der Gegebenheiten stellen, sondern die Frage nach der *Erhaltung*. Eine solche Erkenntnis ist nicht nur wichtig für die Beurteilung lebendiger Kulturen, sondern auch für das Problem des Sichhinüberrettens der Kulturen aus einem Umgebungszustand in einen anderen. Wir können sagen, daß die Kulturen des Levantestiles sich nur inmitten der Pflanzenwelt erhalten konnten und die des frankokantabrischen Stiles nur inmitten der Wüste.

Ist es erst einmal gelungen, den tieferen Sinn der Kulturbeziehung der Pygmäen bzw. Mahalbi-Jäger mit der frankokantabrischen Kunst und der Sudan-Bauern mit dem Levantestil in Einklang zu bringen, dann gewährt eine solche Erkenntnis auch weiteren Ausblick.

Aufgabe der Zukunft wird es sein, nachzuprüfen, inwieweit bestimmte, uns aus urgeschichtlichen Zeiten nachweisbar gebliebene Symptome heute noch lebendig wieder zum Vorschein kommen. Ist die hamitische Mahalbi-Kultur tatsächlich die Erbin jener des frankokantabrischen Stiles in Europa, so deckt sich dies in dem einen, daß nämlich alle Träger der Mahalbi-Kultur gewissermaßen eine Tendenz haben, sich und ihre Wohnungen und Schutzräume in die Erde hineinzuarbeiten, während die Vertreter der Gabulluku-Kultur wie die Pflanze mit ihren Bauten gen Himmel streben. Übertragen wir solche Übereinstimmung auf andere Erdteile, so würden z. B. die Neuholländer, die ihre Zeremonien in Gruben ausüben, mehr dem frankokantabrischen Stil zuneigen, die Neu-Guinea-Menschen dagegen mit ihren Pfahlgerüsten dem Lichtbedürfnis, den levantischen Bildermalern. Weiterhin würde man sagen können, daß im gleichen Sinn ja auch die Neuholländer mit den Frankokantabriern die Gepflogenheit des Wurfes mit dem Schleuderstab teilen, während die Papua Neu-Guineas gleich den Levantern den Bogen haben usw.

Das, was hier angedeutet ist, soll nichts weiter sein als Aufgabenstellung. Wir haben mit dem Jahre 1932, einem Zeitpunkt, in dem gleichzeitig mit der DIAFE X die „Schicksalskunde" ins Leben trat, Recht und Pflicht erhalten zu einem anderen Denken auf solchen Gebieten, nämlich zu der Einstellung auf Ganzheiten im Erlebnis der Kulturen. Ein neuer Bereich, eine neue Geistigkeit, ein junges Aufdringen in unerschöpflich reiche Problemstellungen erschließen sich den Möglichkeiten junger Menschen und Generationen.

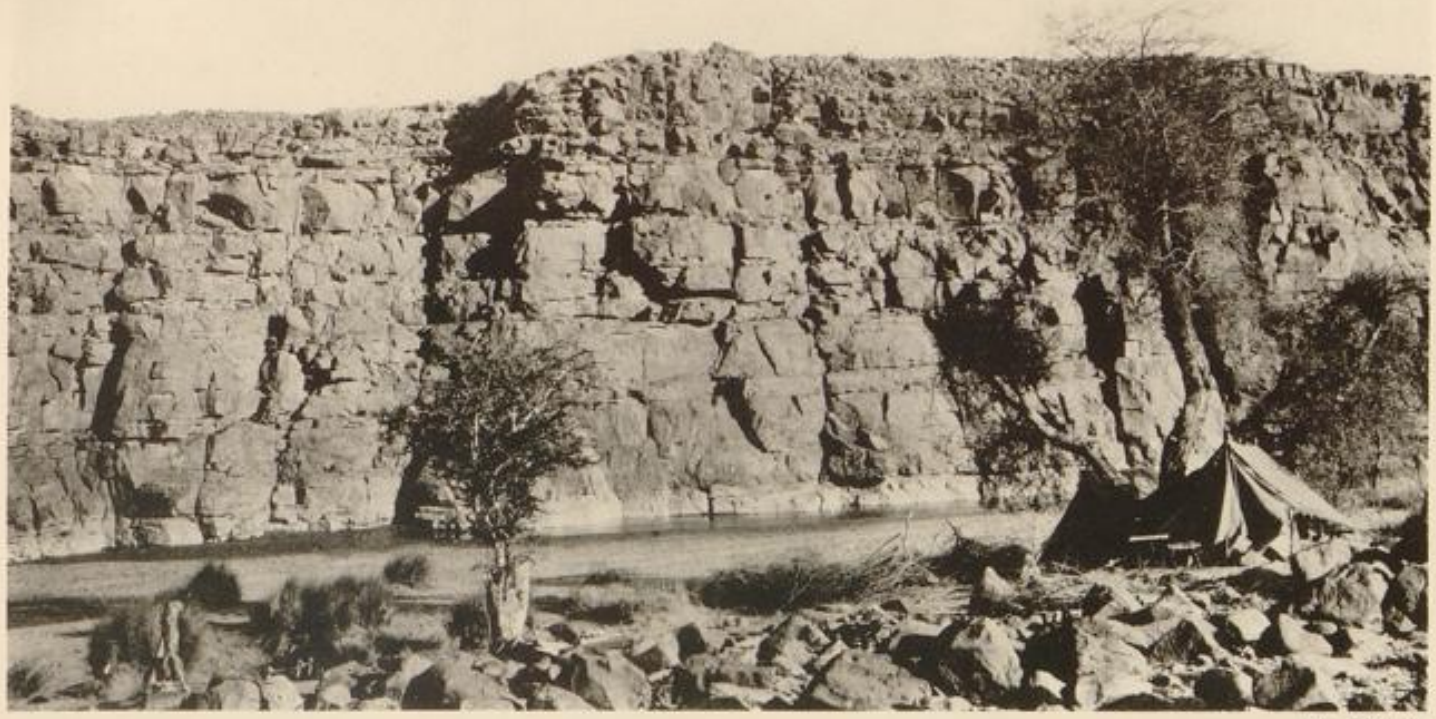
TAFEL-ANHANG

phot. Frobenius

a) Tel Issaghen I

phot. Frobenius

b) Tel Issaghen II



phot. Frobenius

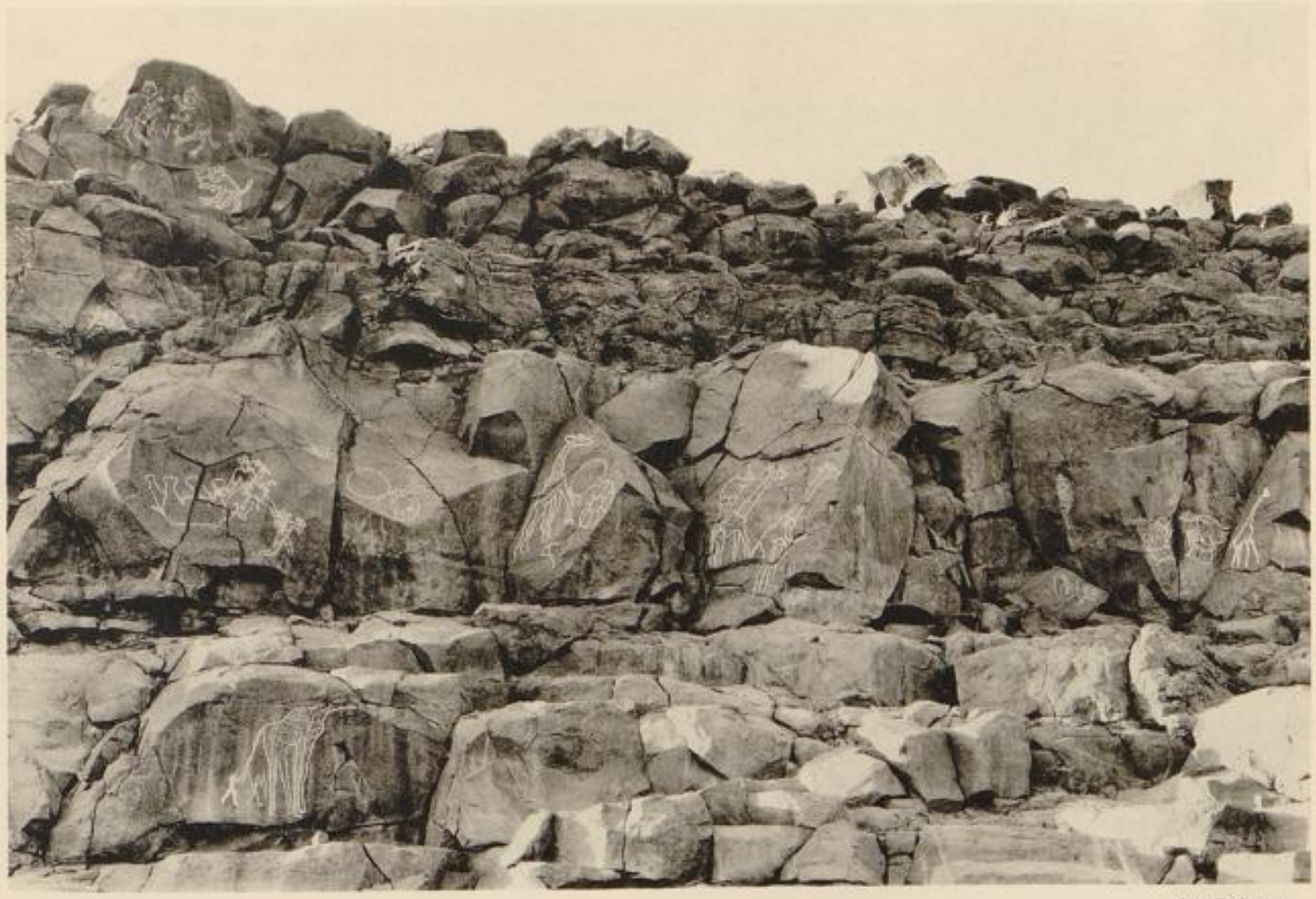
a) In Habeter II

phot. Frobenius

b) In Habeter I

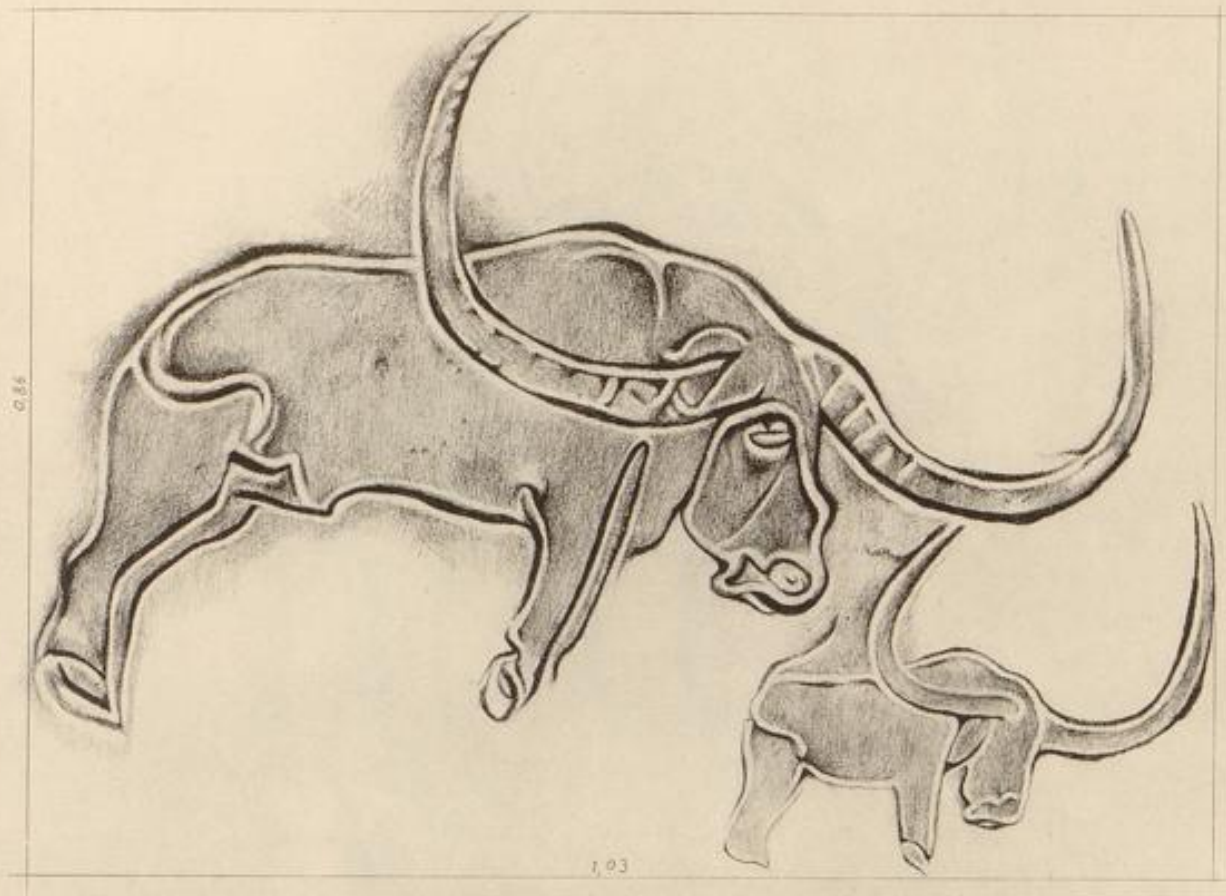
phot. Frobenius

a) In Habeter III



phot. Frobenius

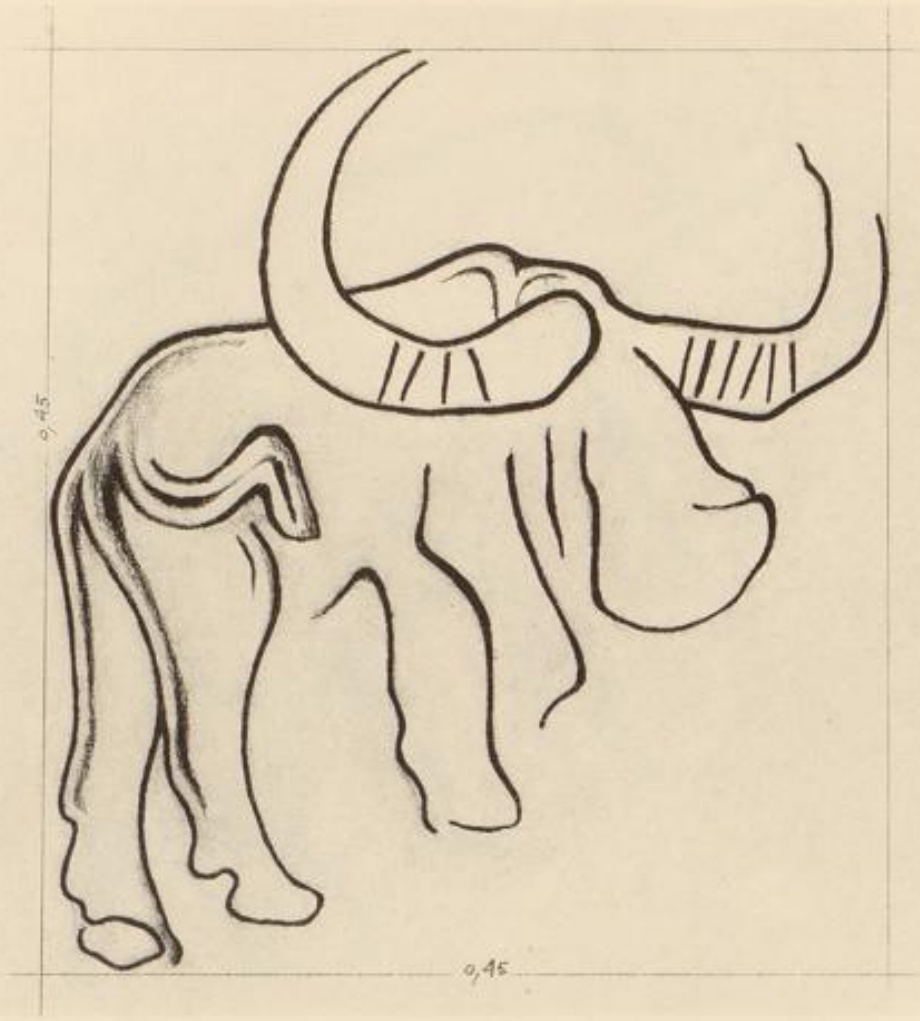
b) In Habeter III



1288 *cop. Cuno*

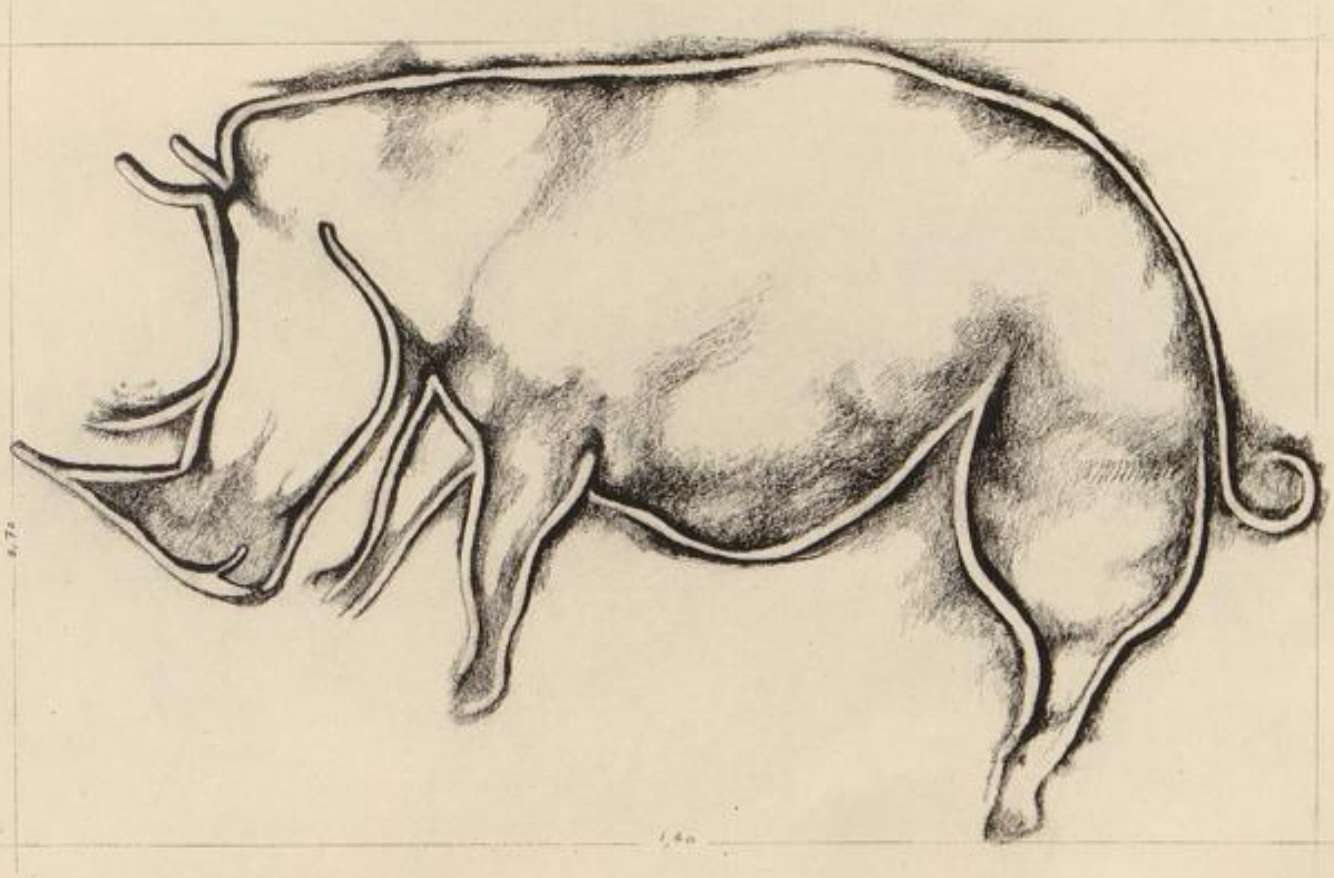
phot. Frobenius

Tel Issaghen I a



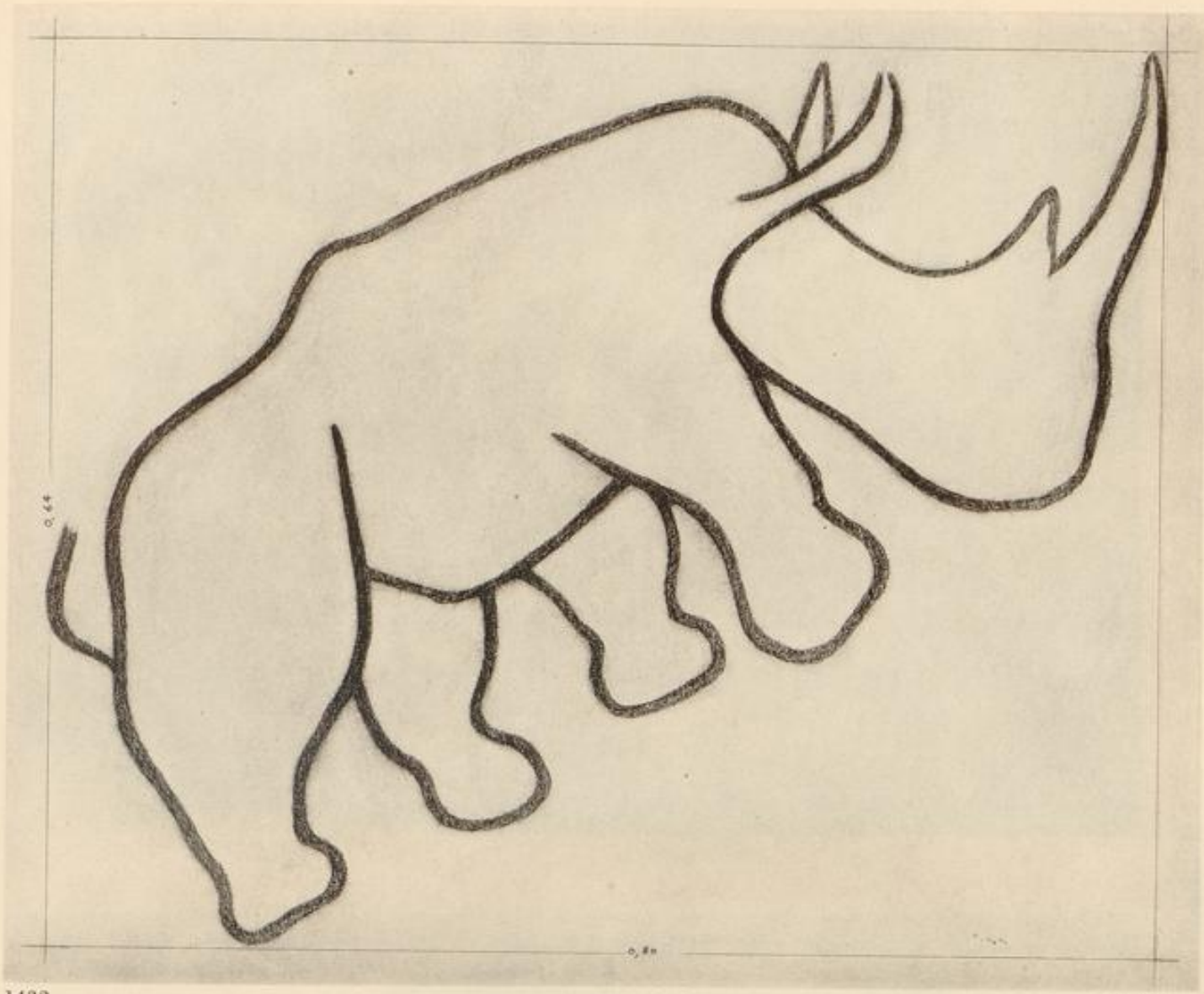
1290 cop. Cuno

a) Tel Issaghen I a



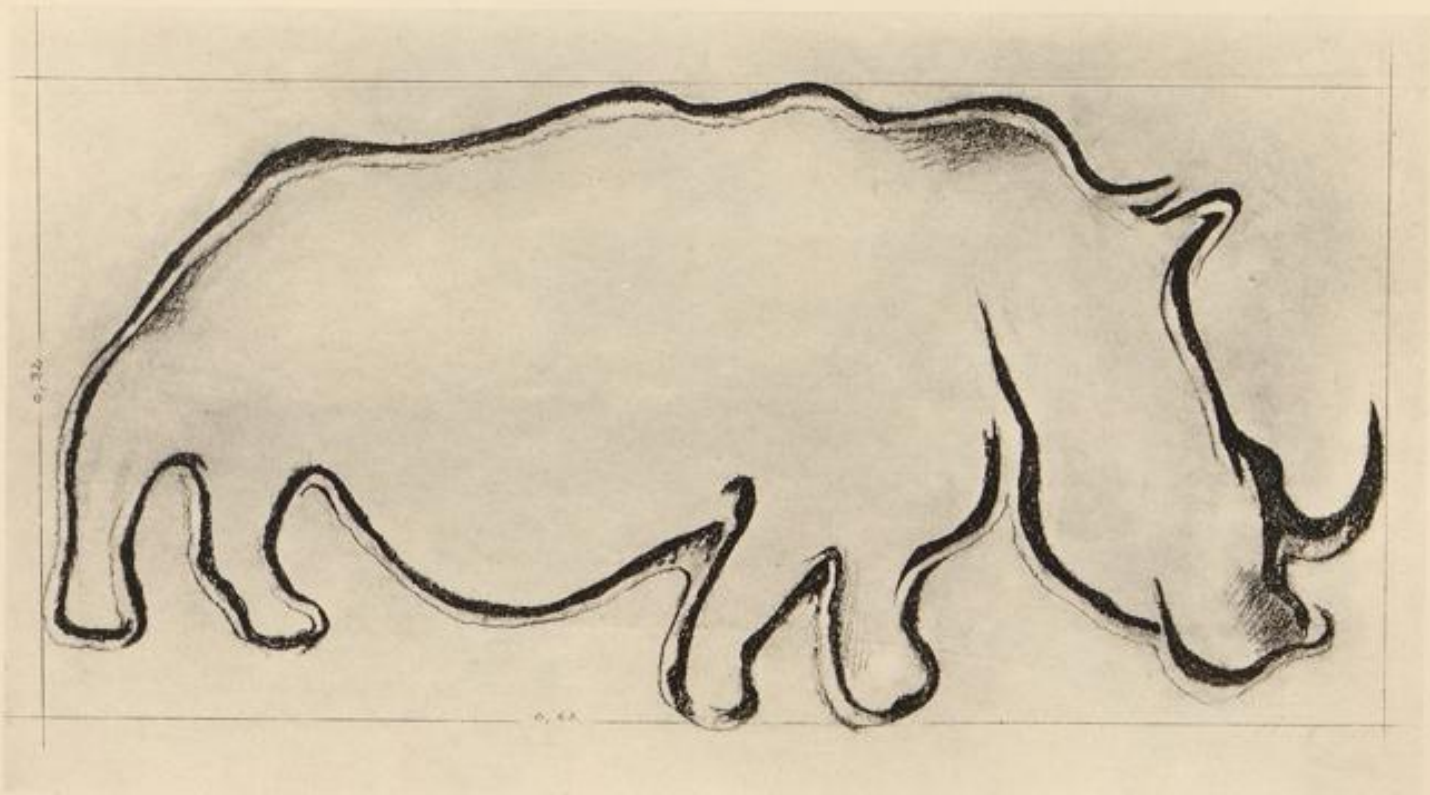
1365 cop. Cuno

b) In Habeter II



1432 cop. Cuno

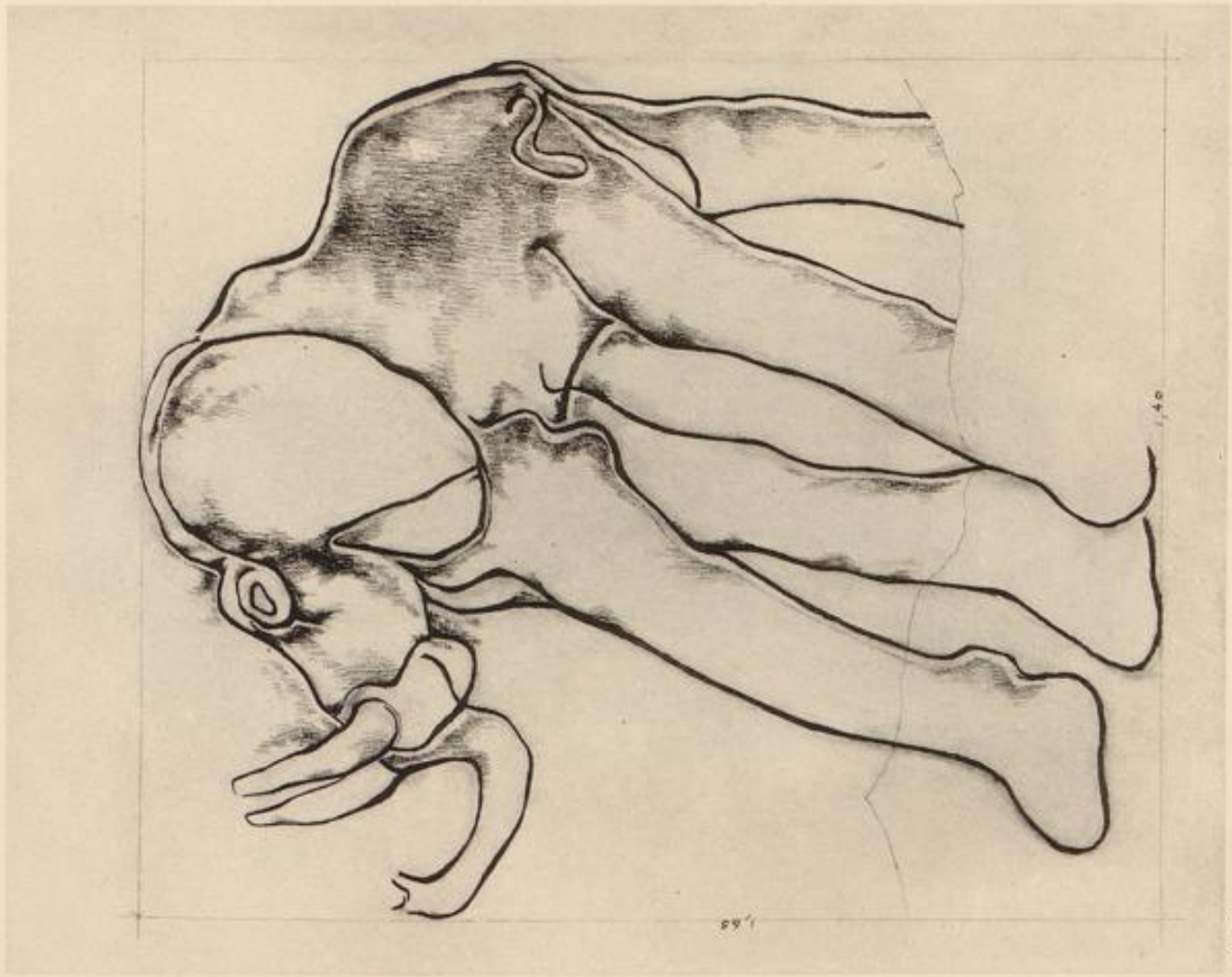
a) In Habeter III



1305 cop. Cuno

b) Tel Issaghen Ia

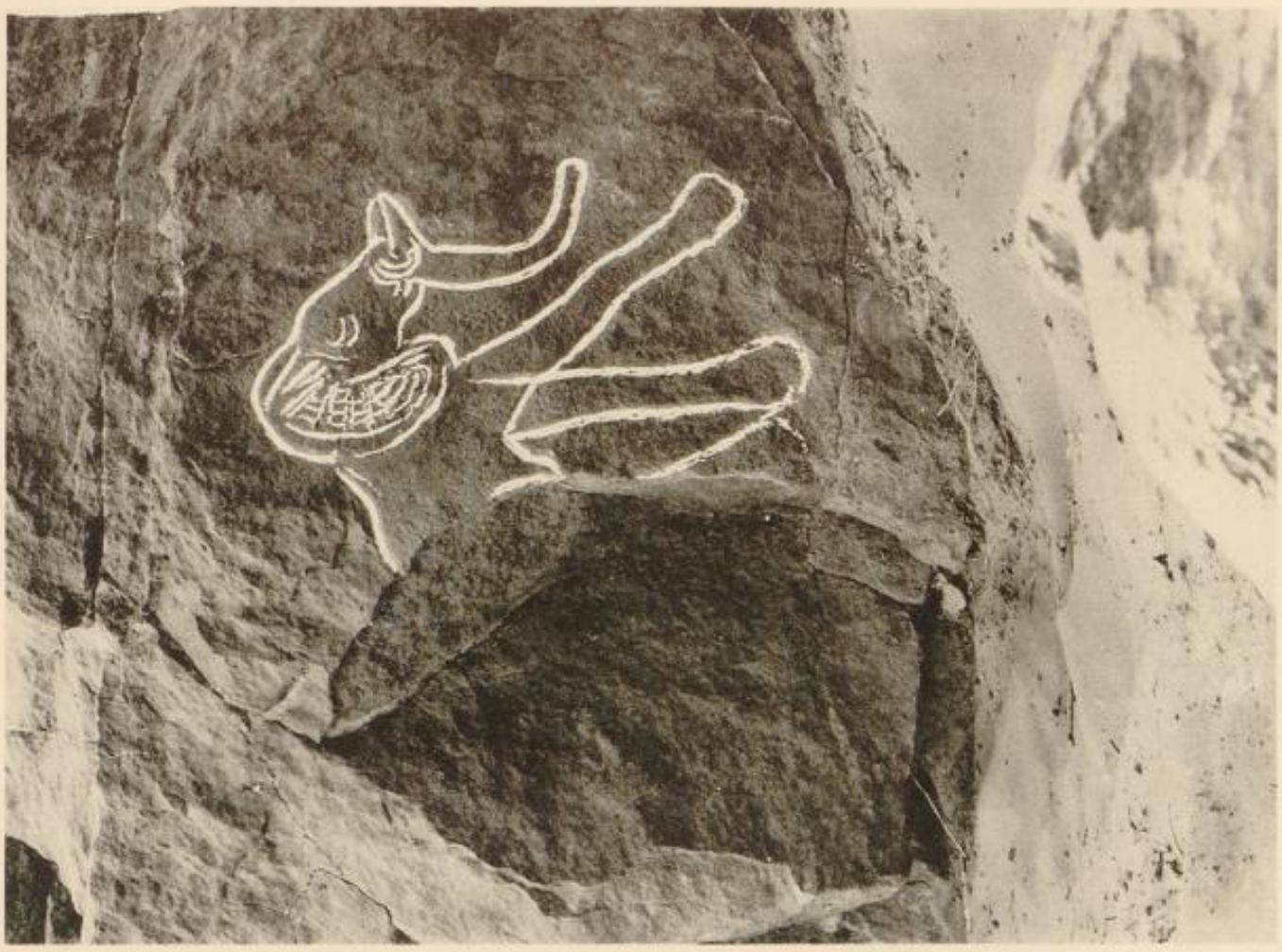
phot. Frobenius



cop. Cuno

1378

In Habeter II

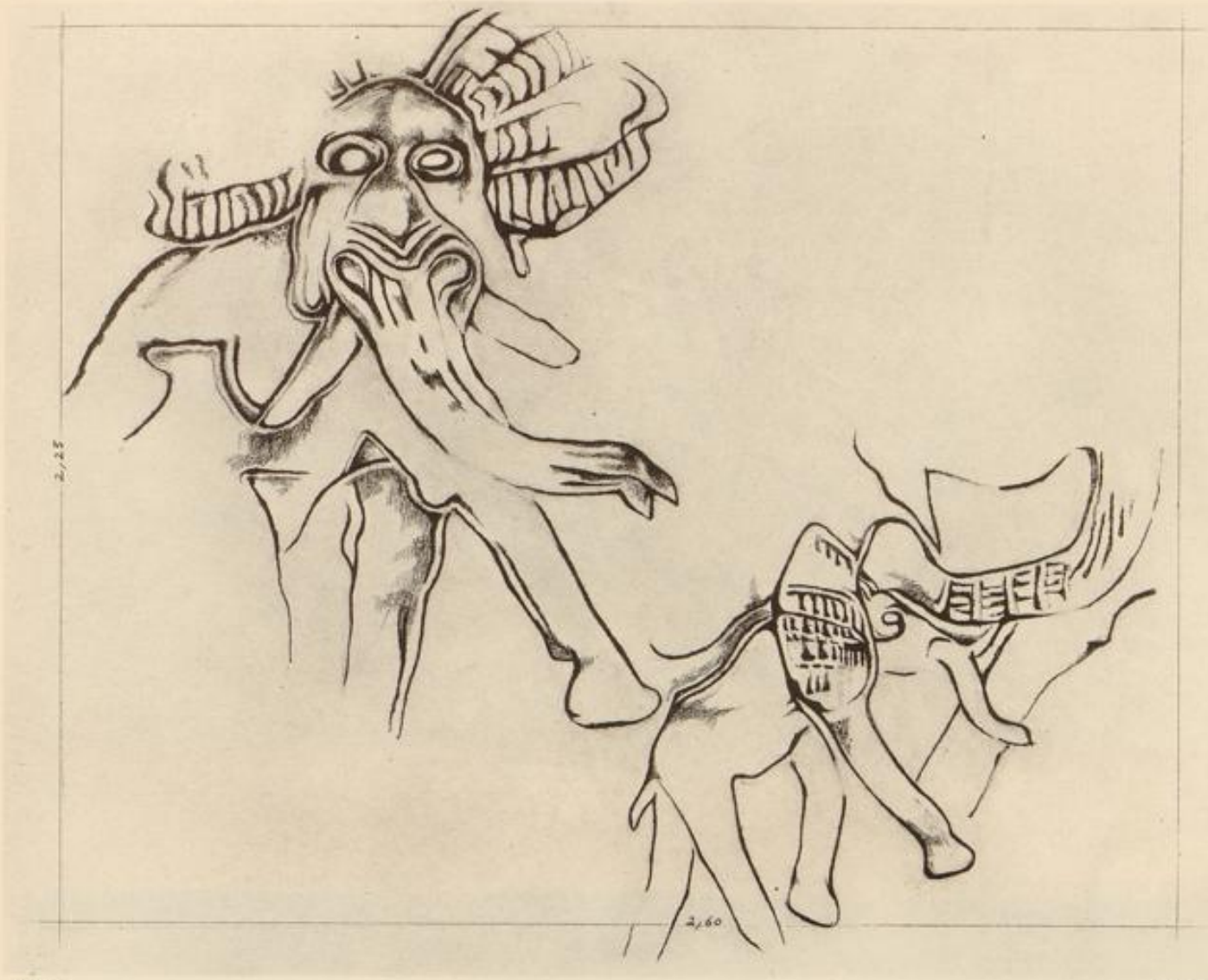


phot. Frobenius

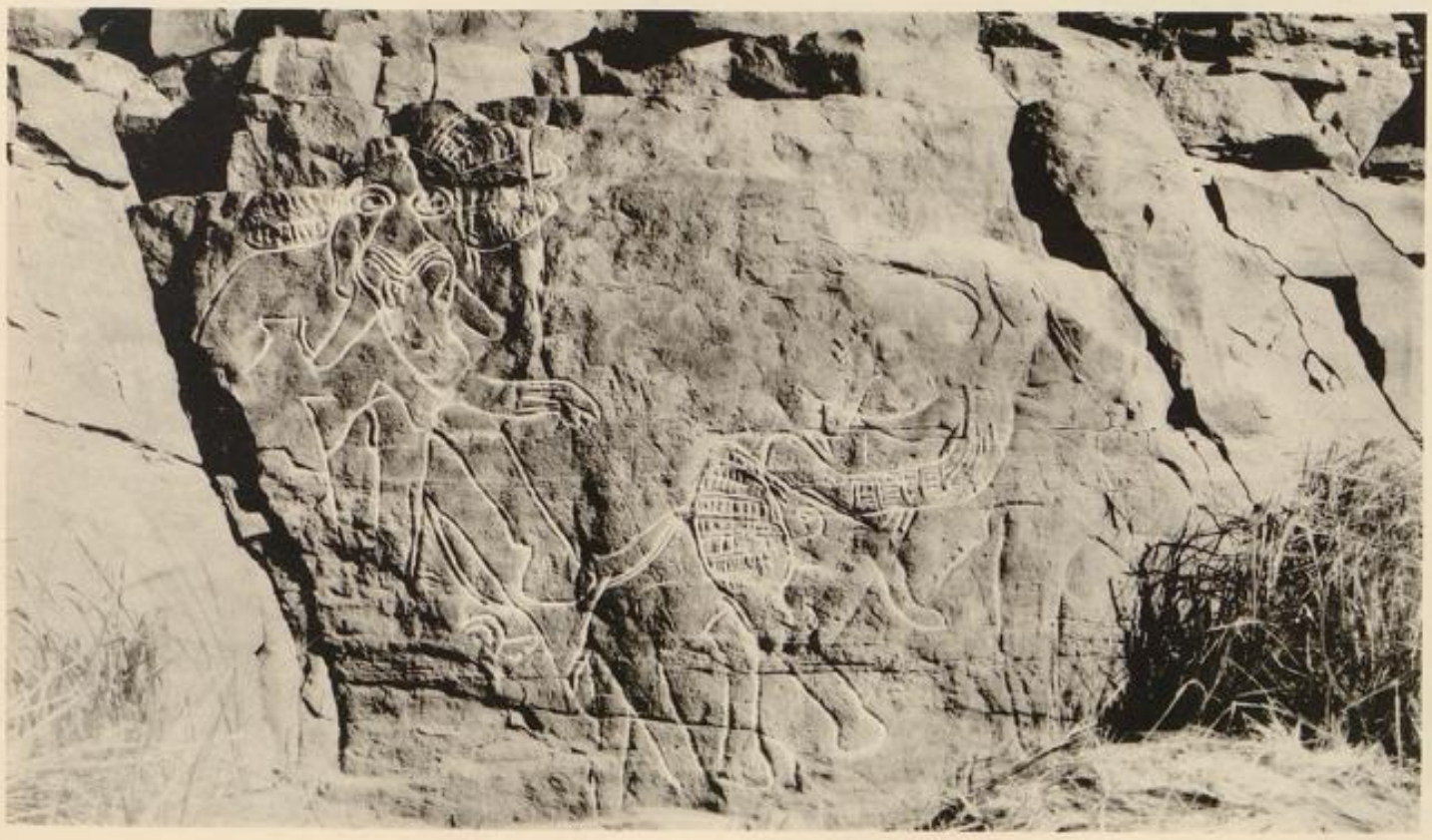
cop. Ovmo

1396

In Habeter III c

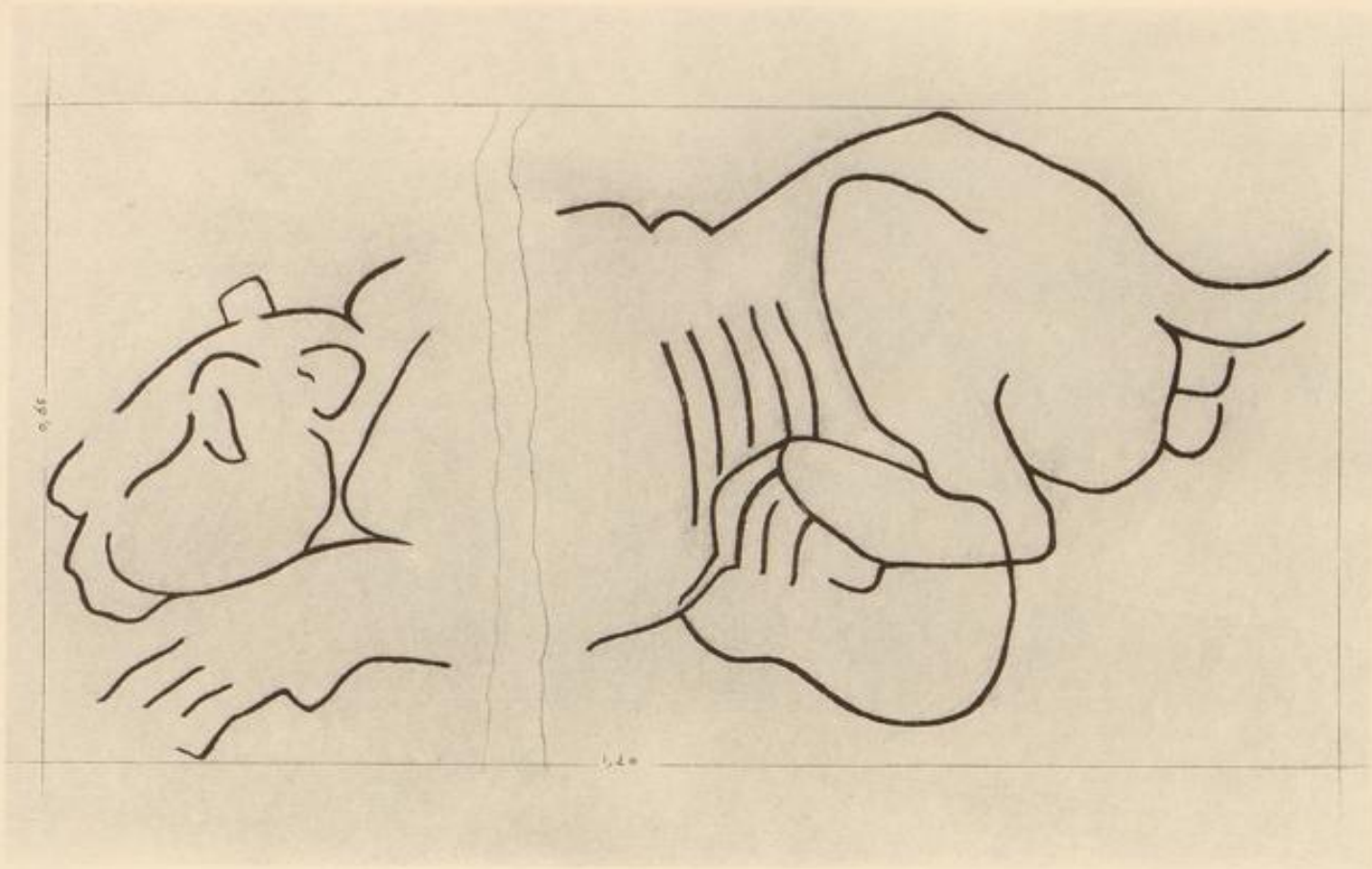


1355 *cop. Cuno*

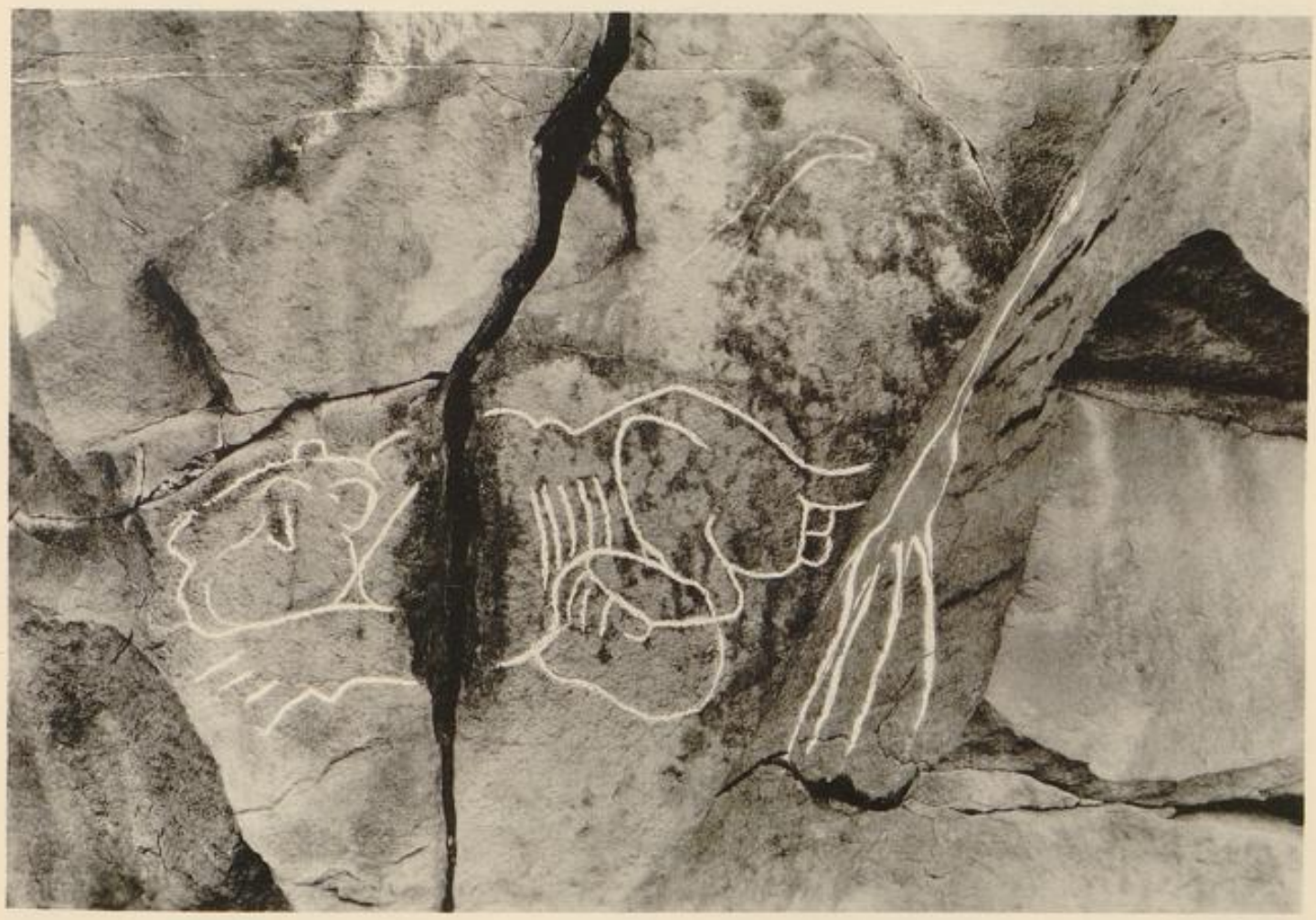


phot. Frobenius

In Habeter II

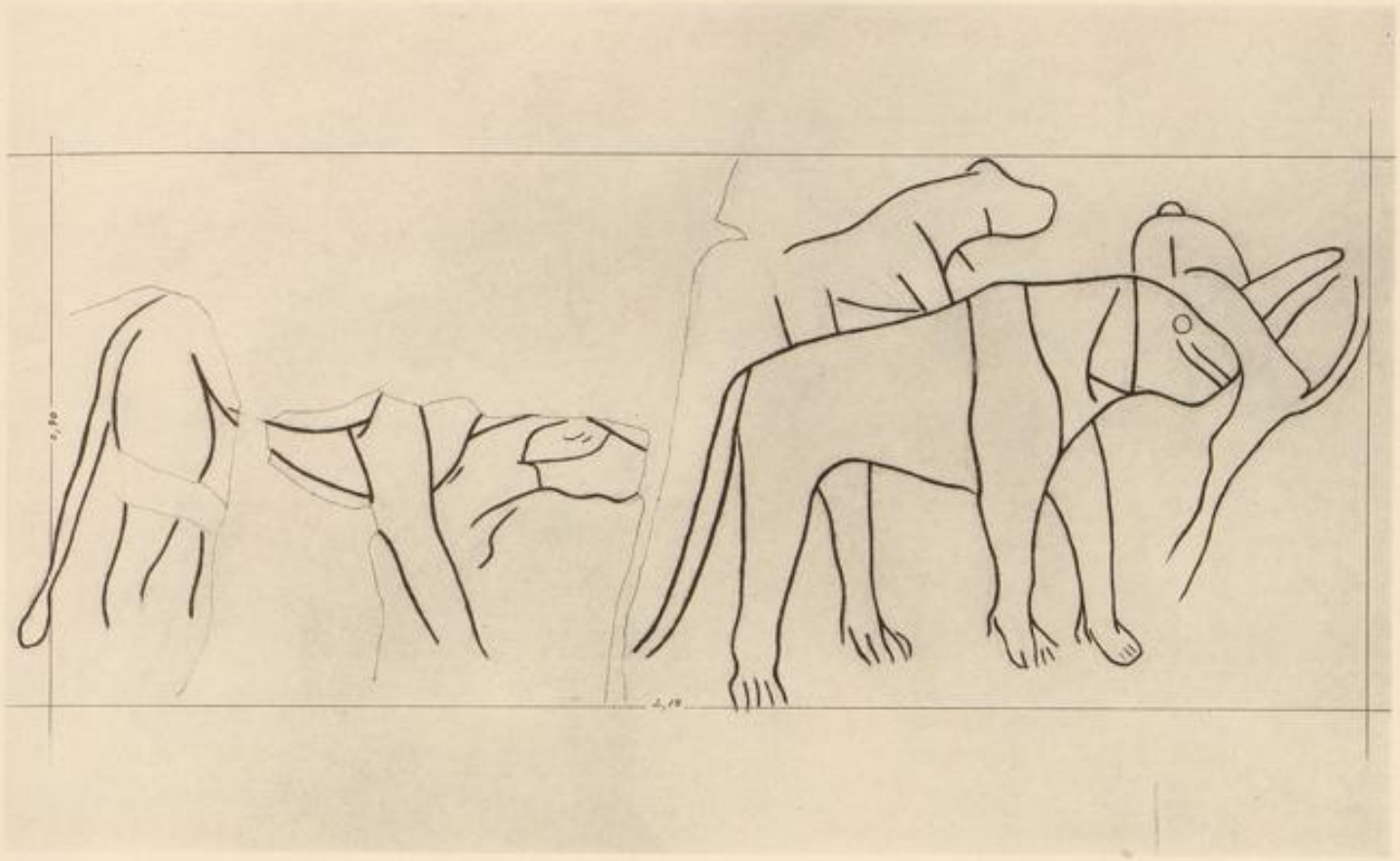


1423 *cop. Cuno*



phot. Frobenius

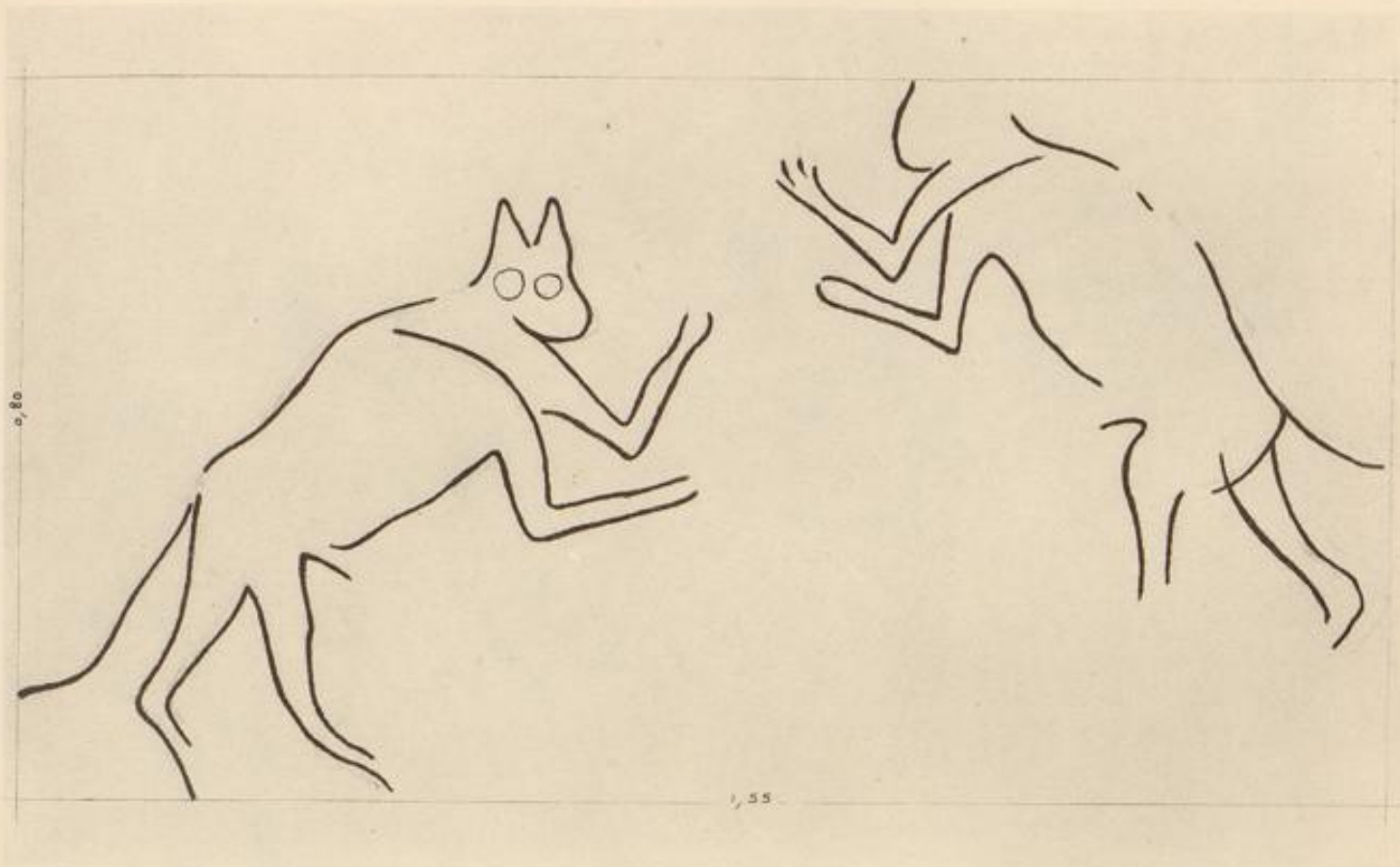
In Habeter IIId



1405 cop. Cuno

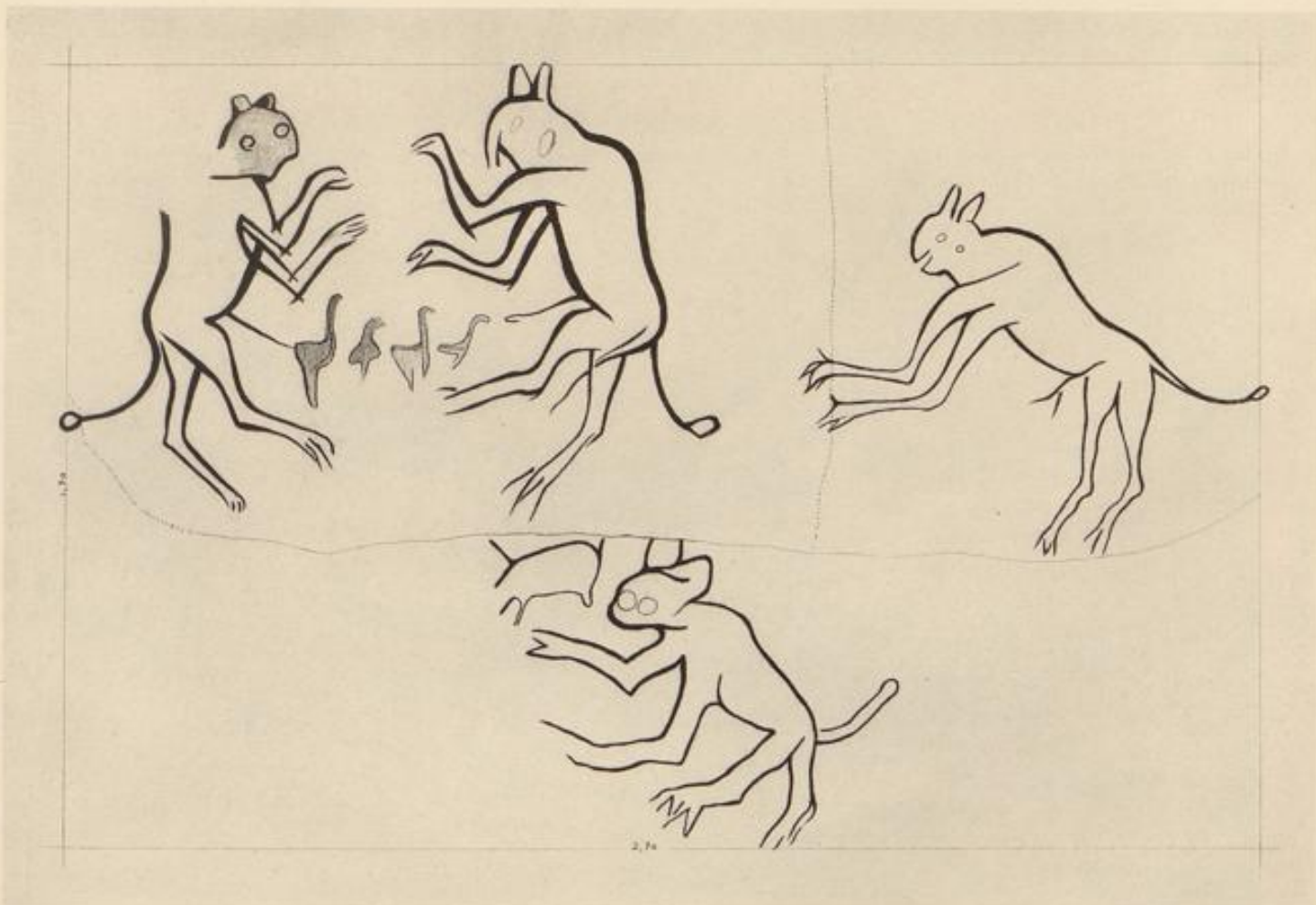
phot. Frobenius

In Habeter IIIc



1407 cop. Cuno

a) In Habeter IIIc

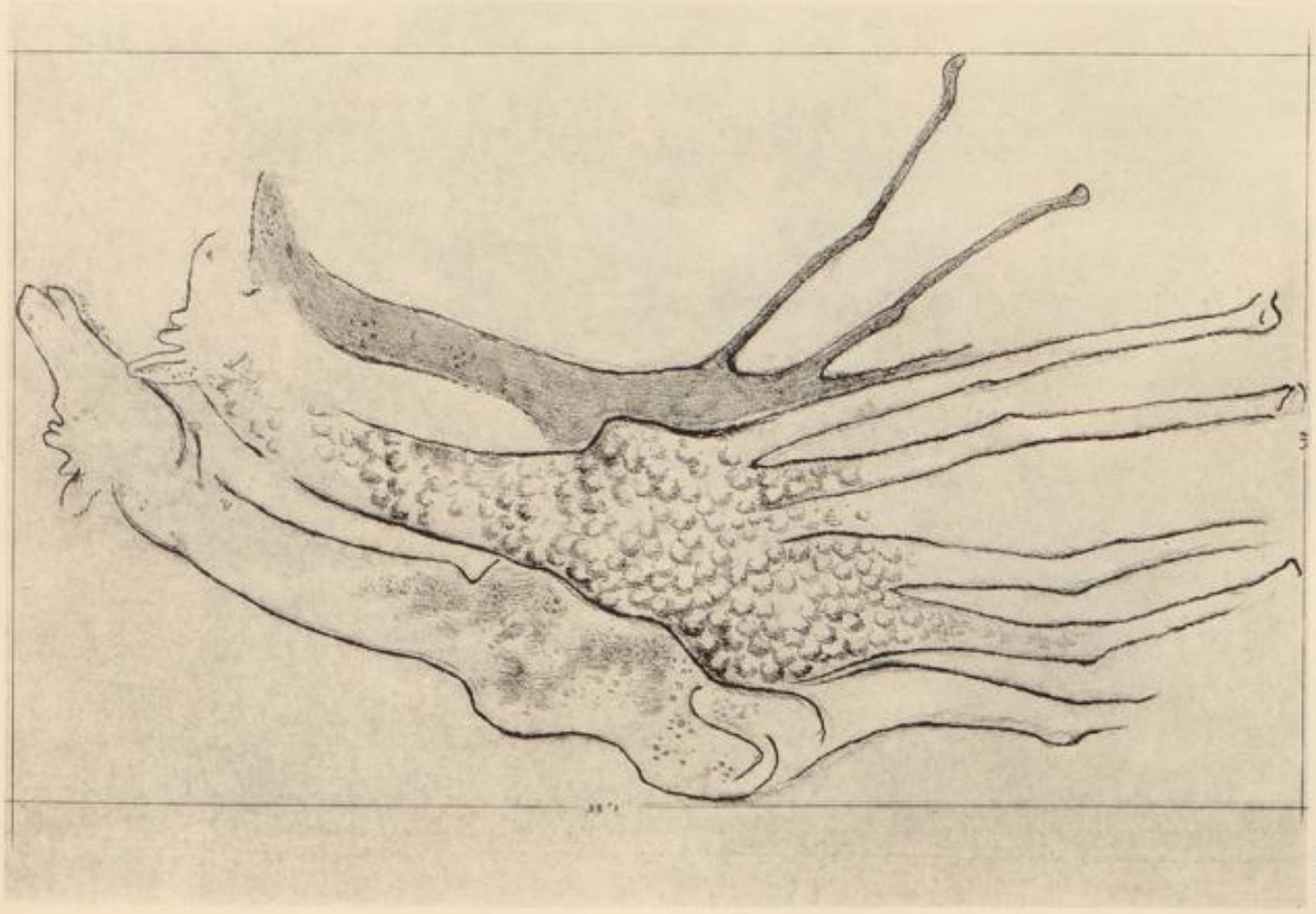


1427 cop. Cuno

b) In Habeter IIId

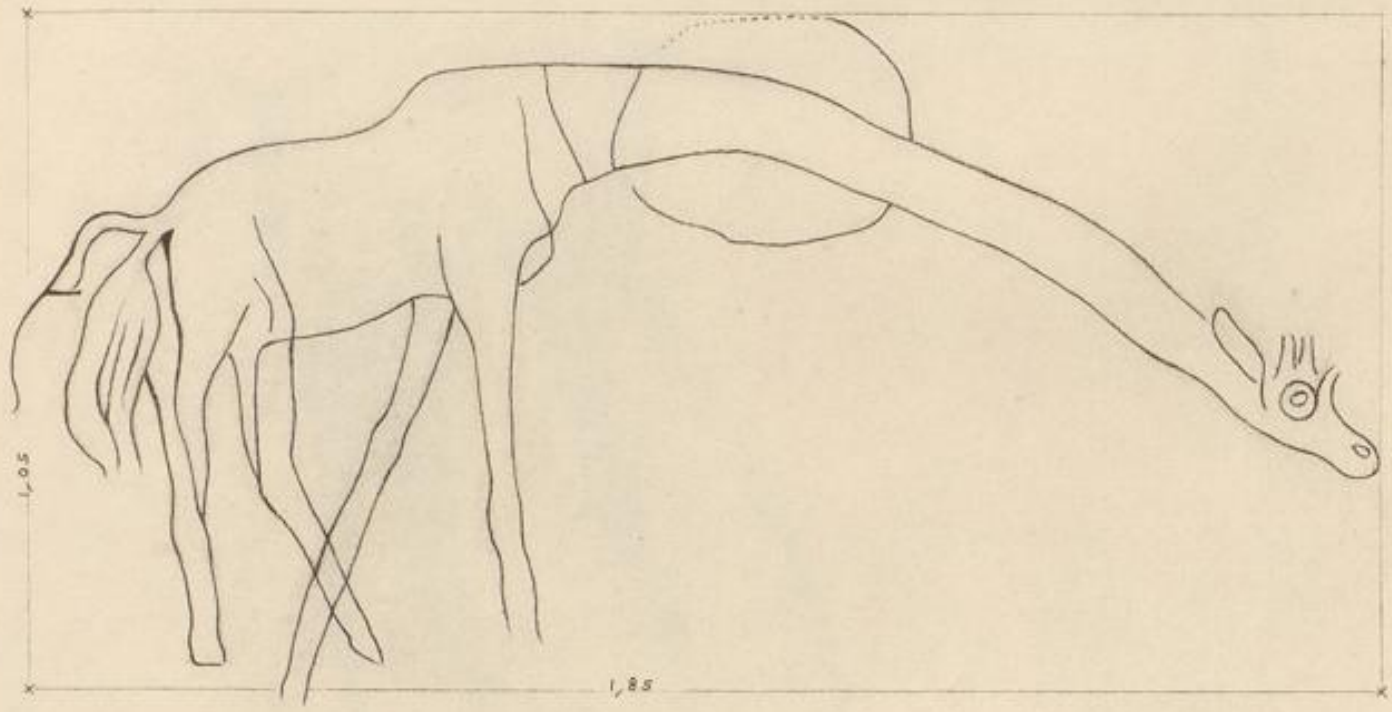
cop. Cuno

1308 b) Tel Issaghen Ib



cop. Cuno

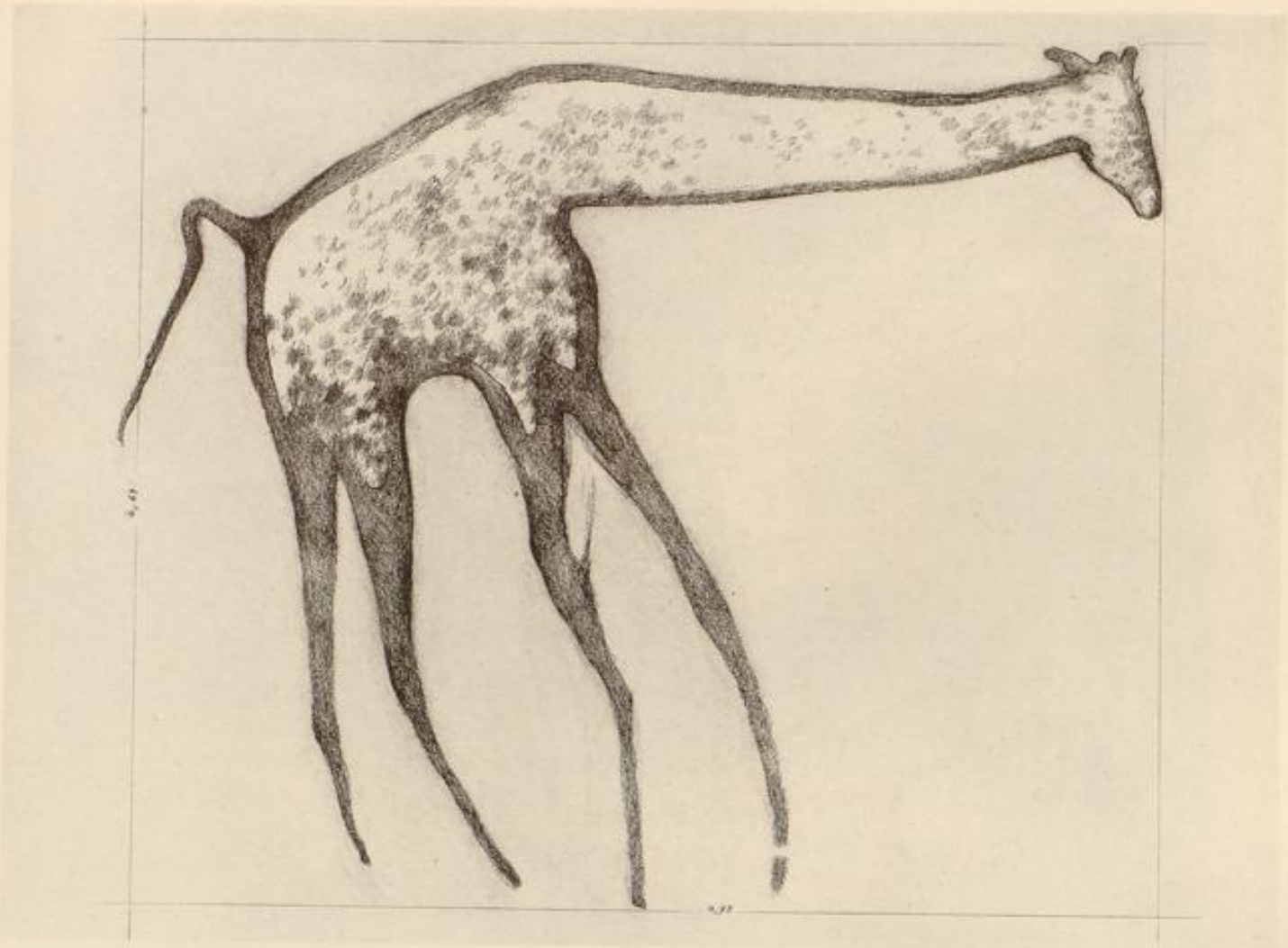
1333 a) Tel Issaghen II



1368/69

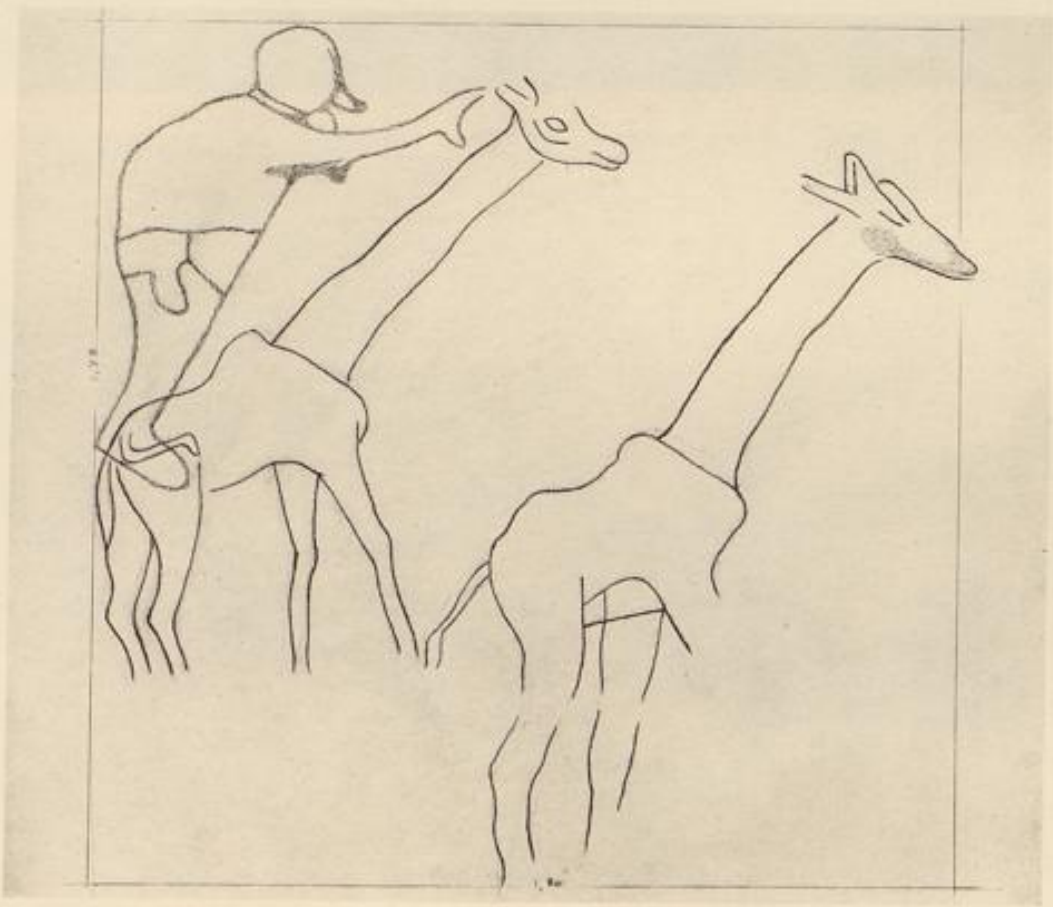
In Habeter II

cop. Cuno



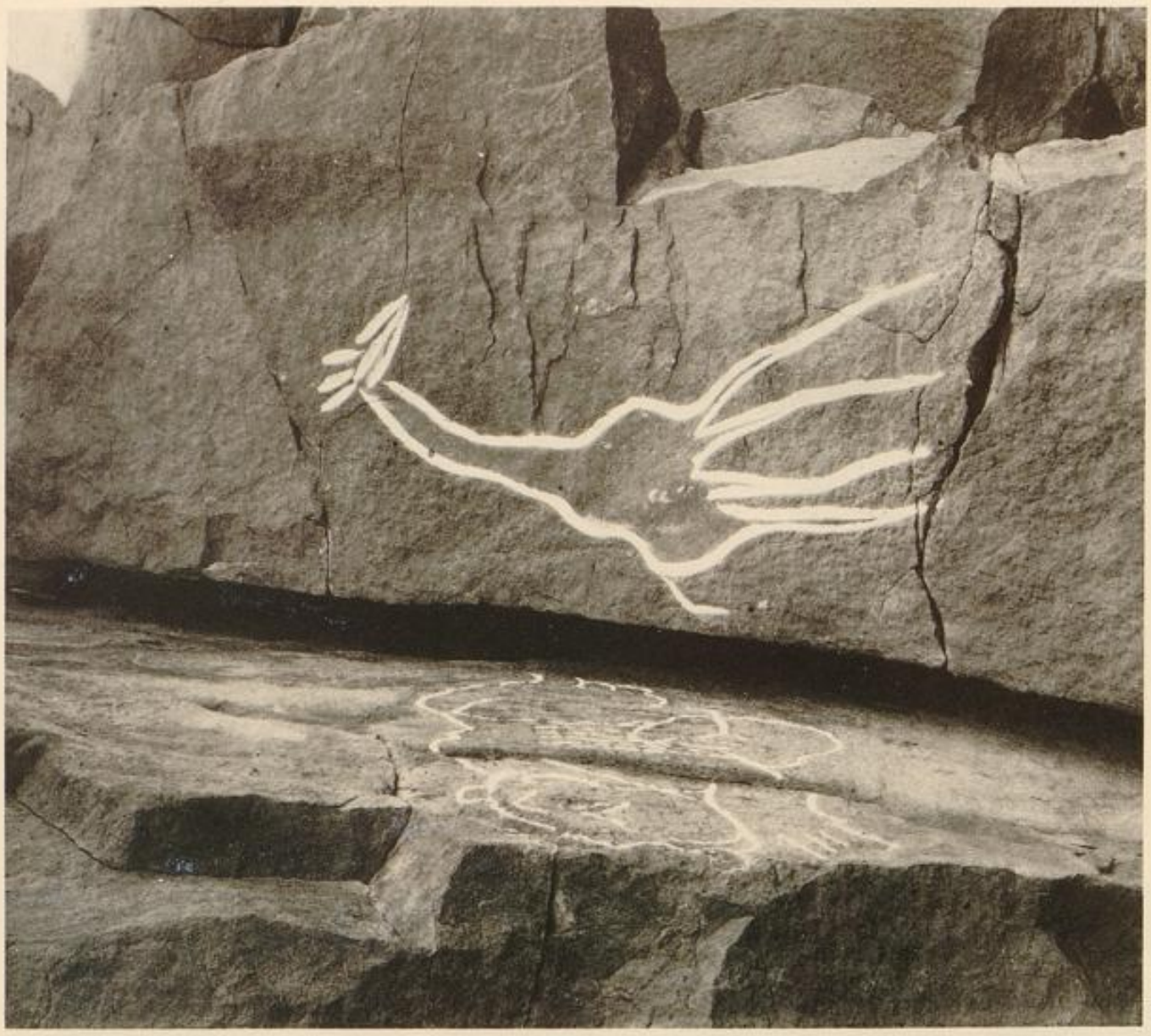
1312 *cop. Cuno*

a) Tel Issaghen II

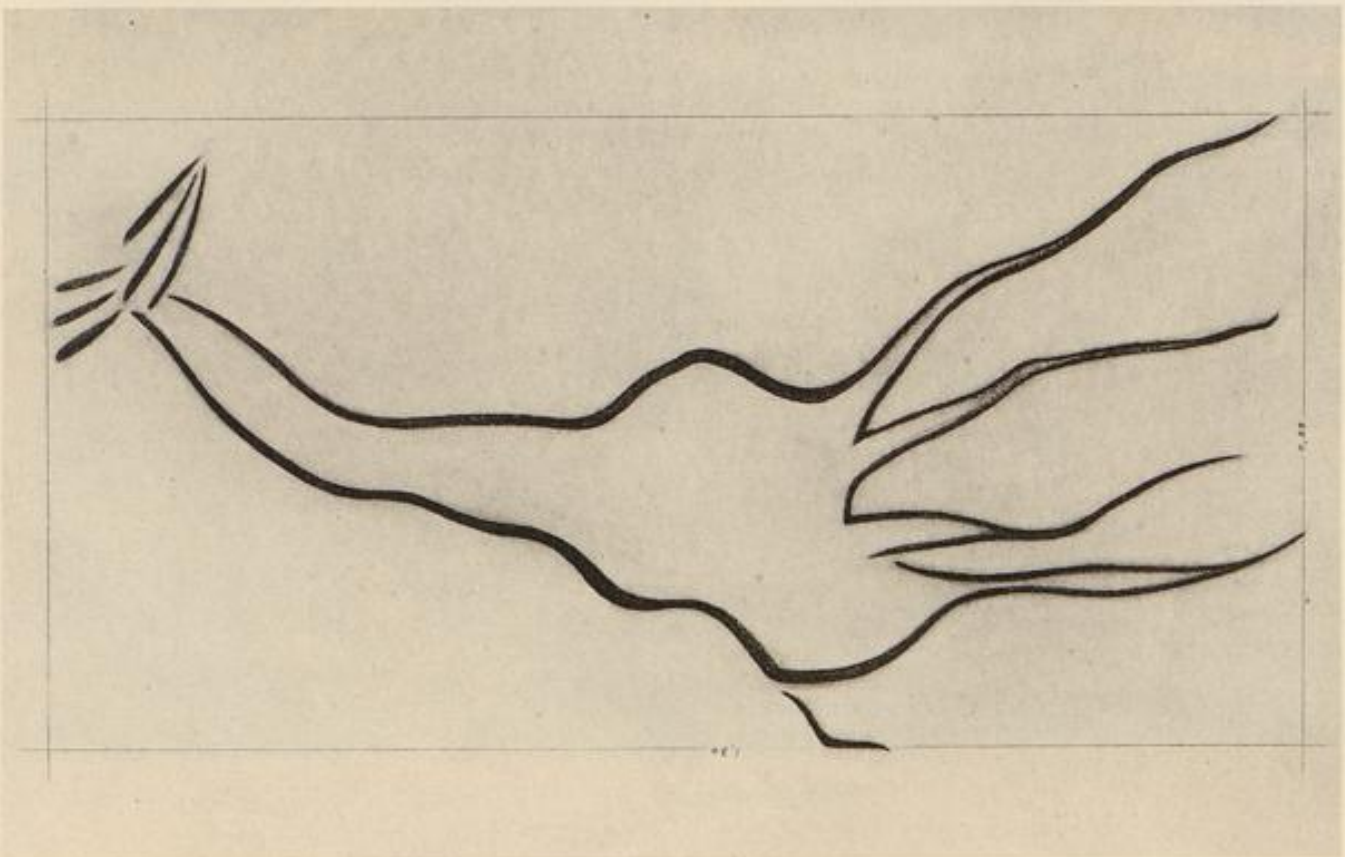


1420 *cop. Cuno*

b) In Habeter IIId

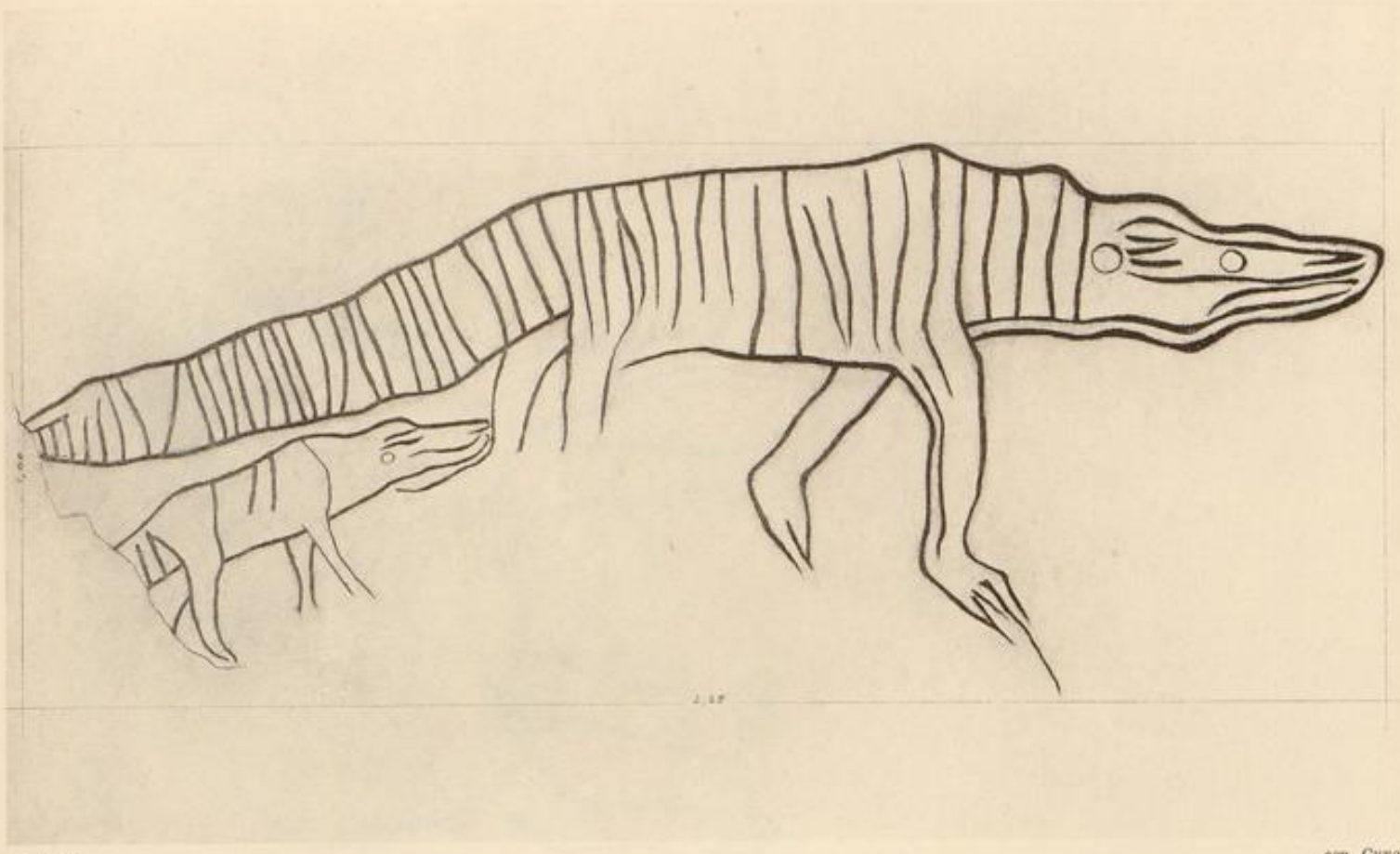


phot. Frobenius



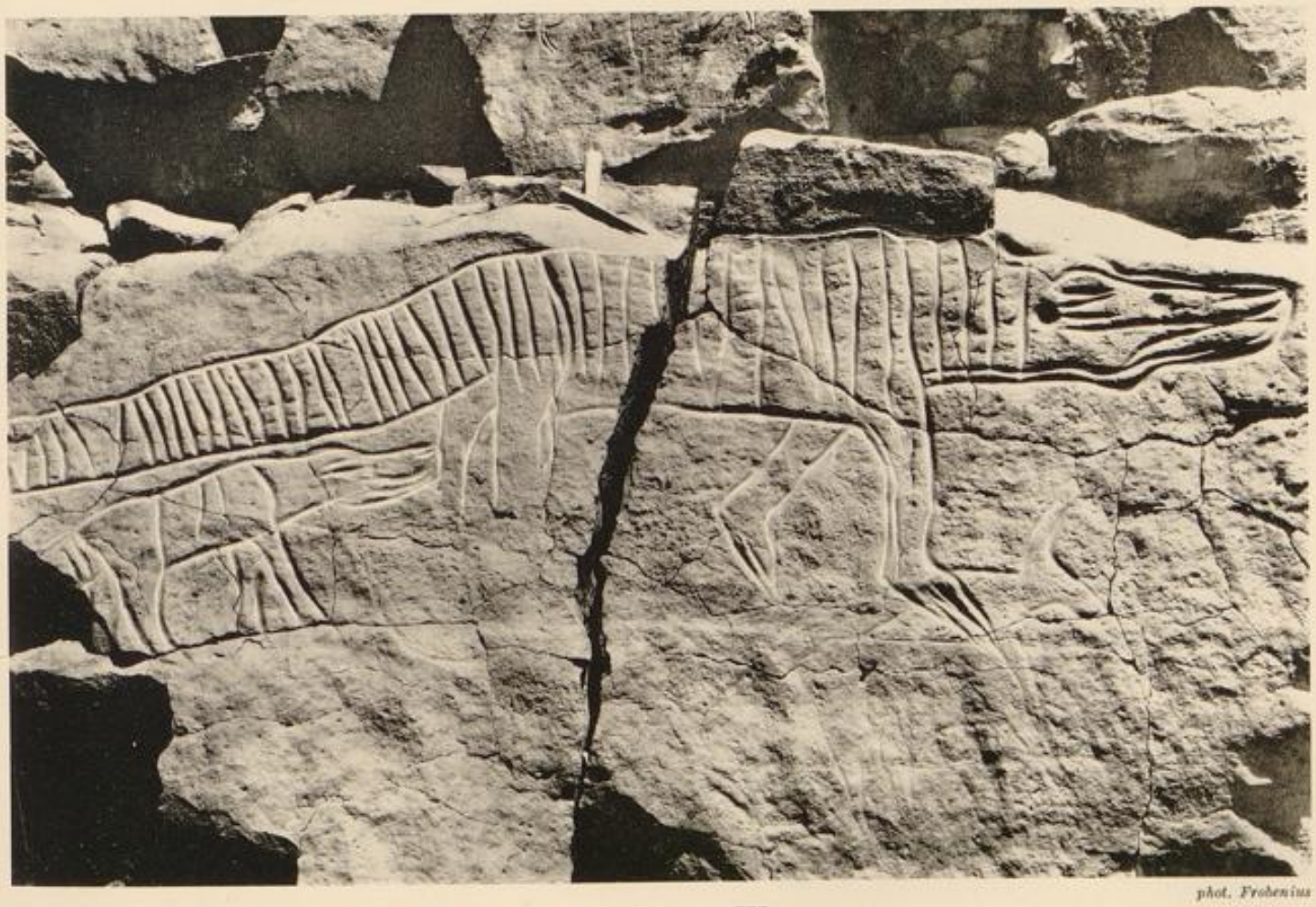
exp. Cuno

1425 In Habeter IIId



1393

cop. Cuno



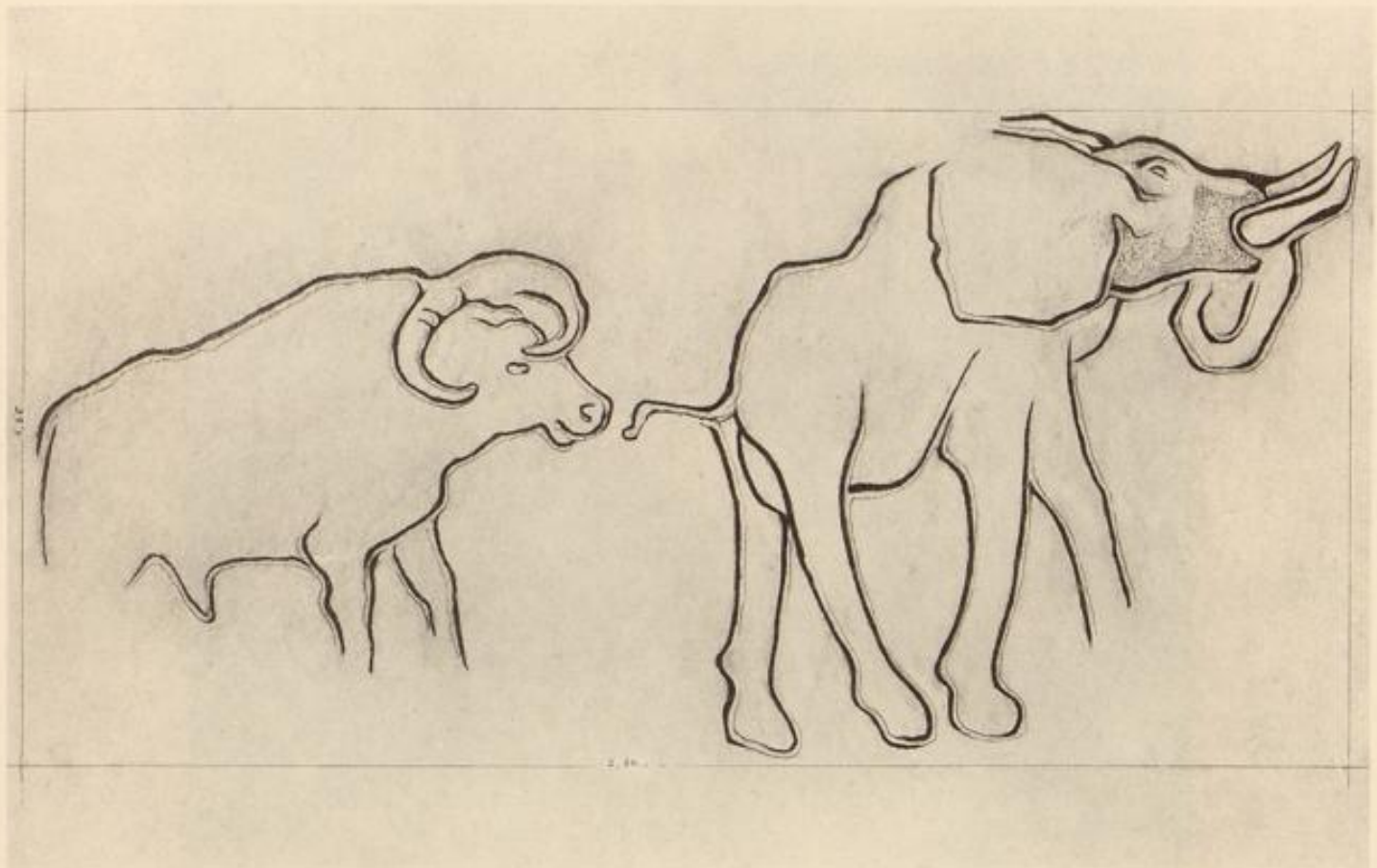
phot. Frobenius

In Habeter IIIc

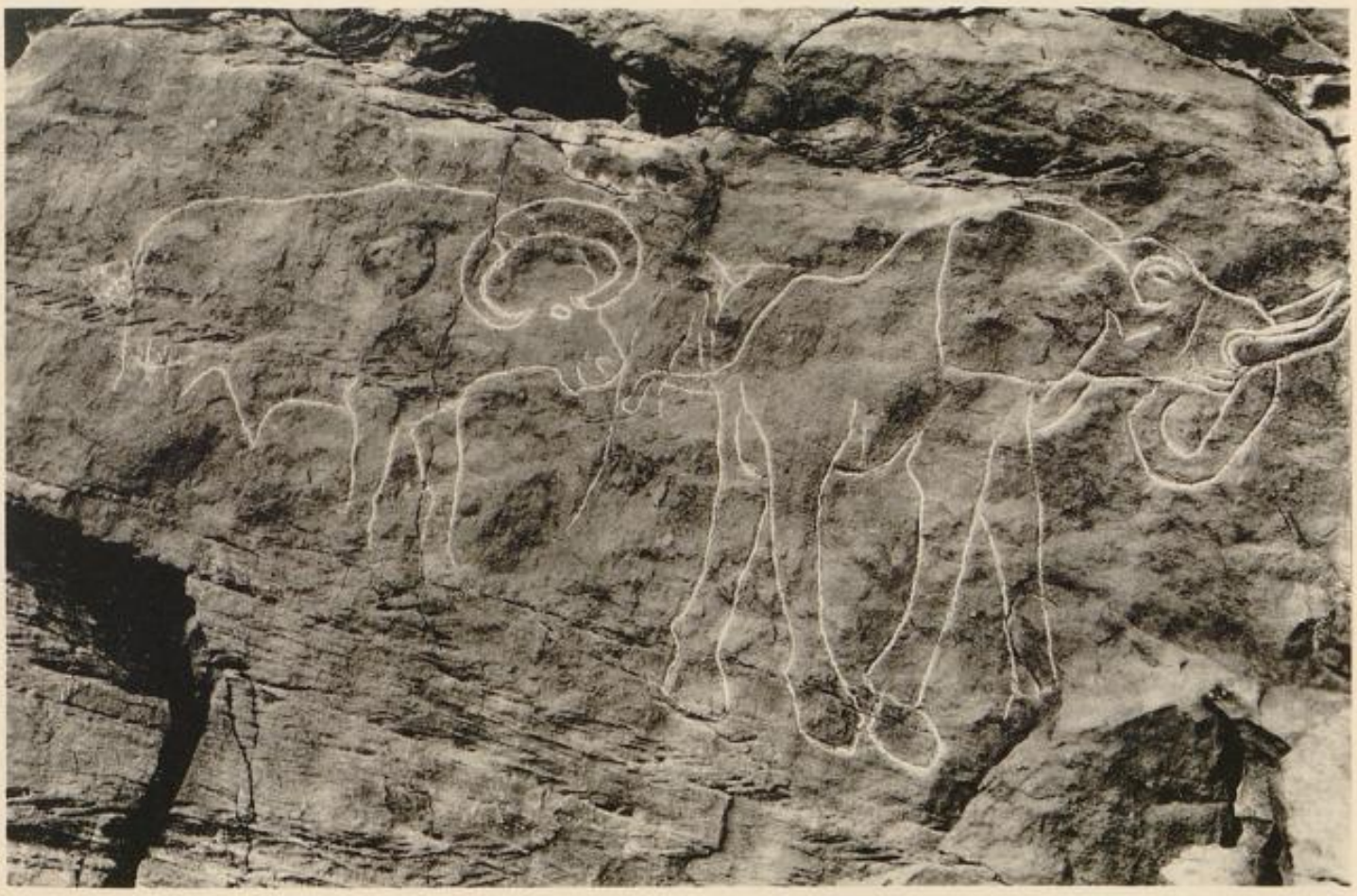
cop. Cuno

Tel Issaghen II

1329



1331 cop. Cuno



phot. Frobenius

Tel Issaghen II

1311 *cop. Cuno*

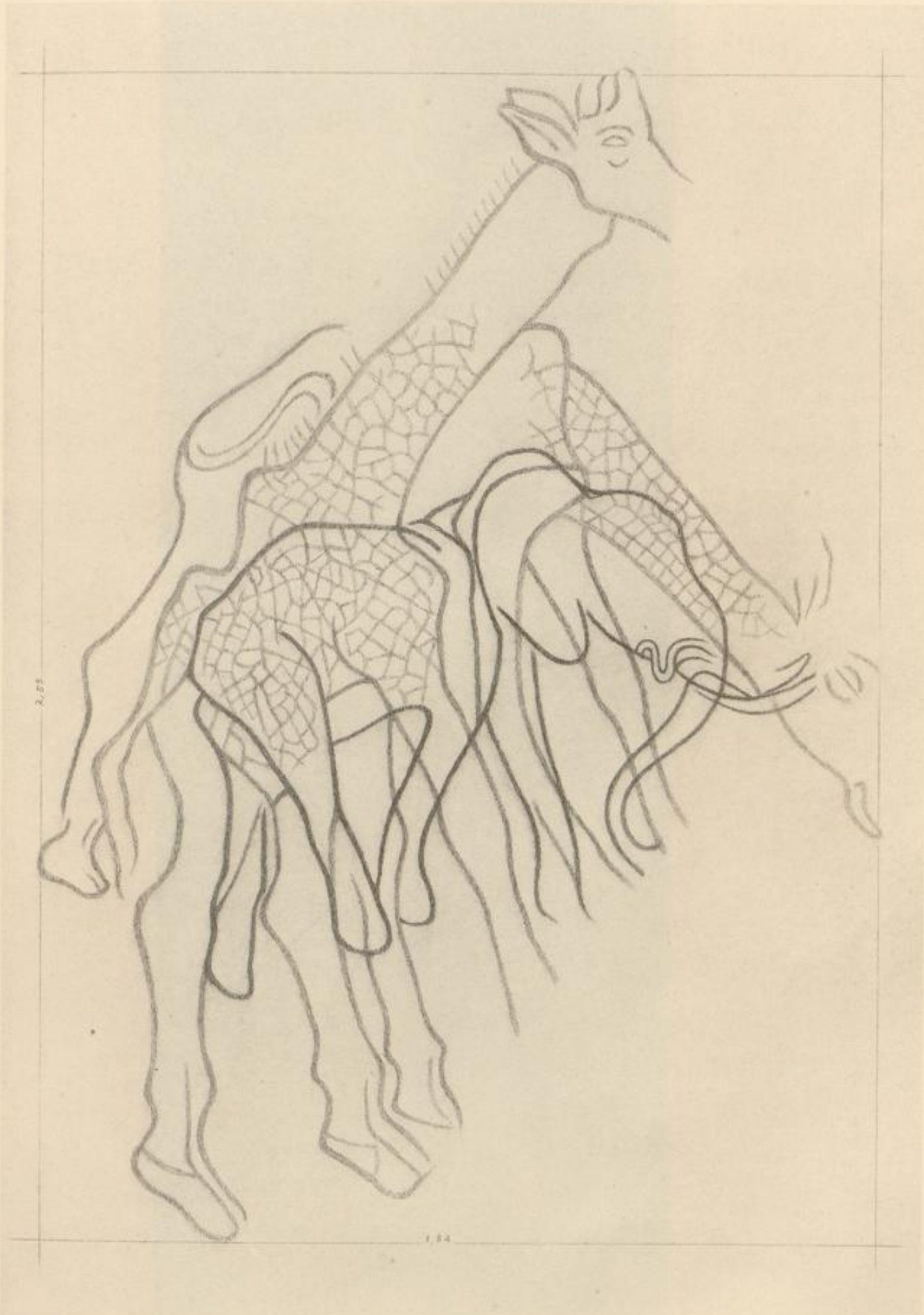
phot. Frobenius

Tel Issaghen Ic

phot. Frobenius

phot. Frobenius

In Habeter IIId



1421 cop. Cuno

In Habeter III d

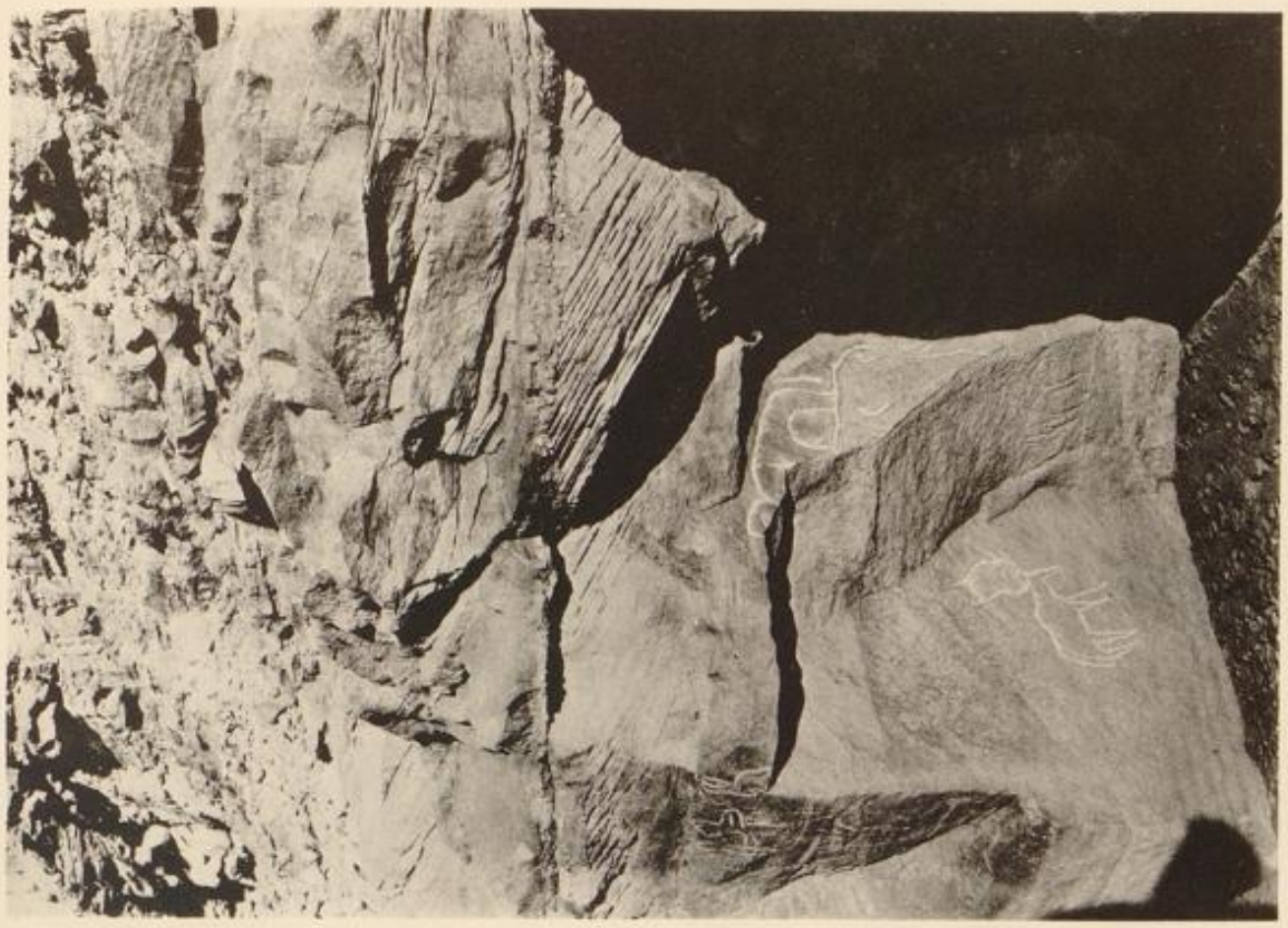
phot. Frobenius

In Habeter I

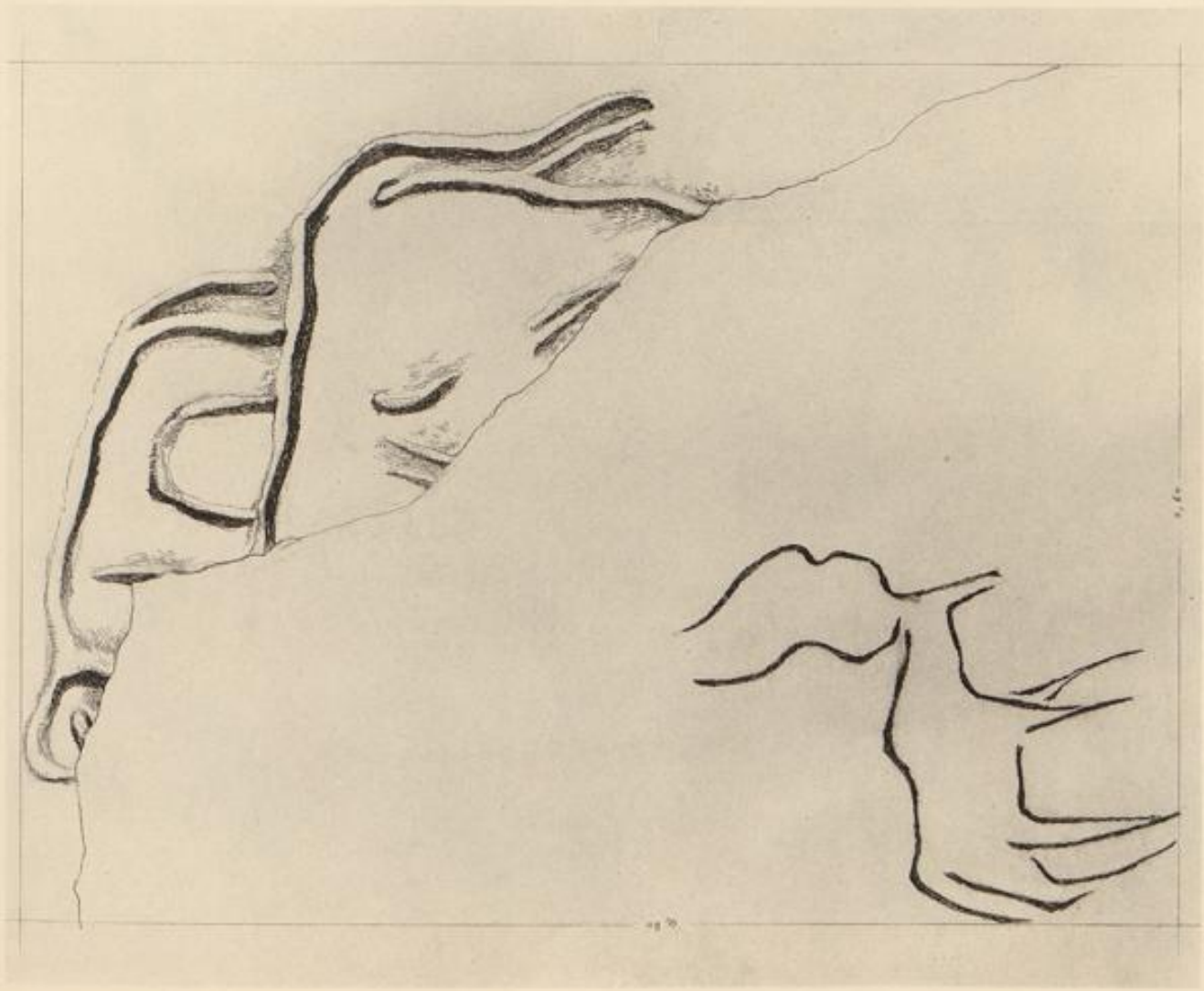
cop. Cuno

In Habeter I

1338



phot. Frobenius



cop. Cuno

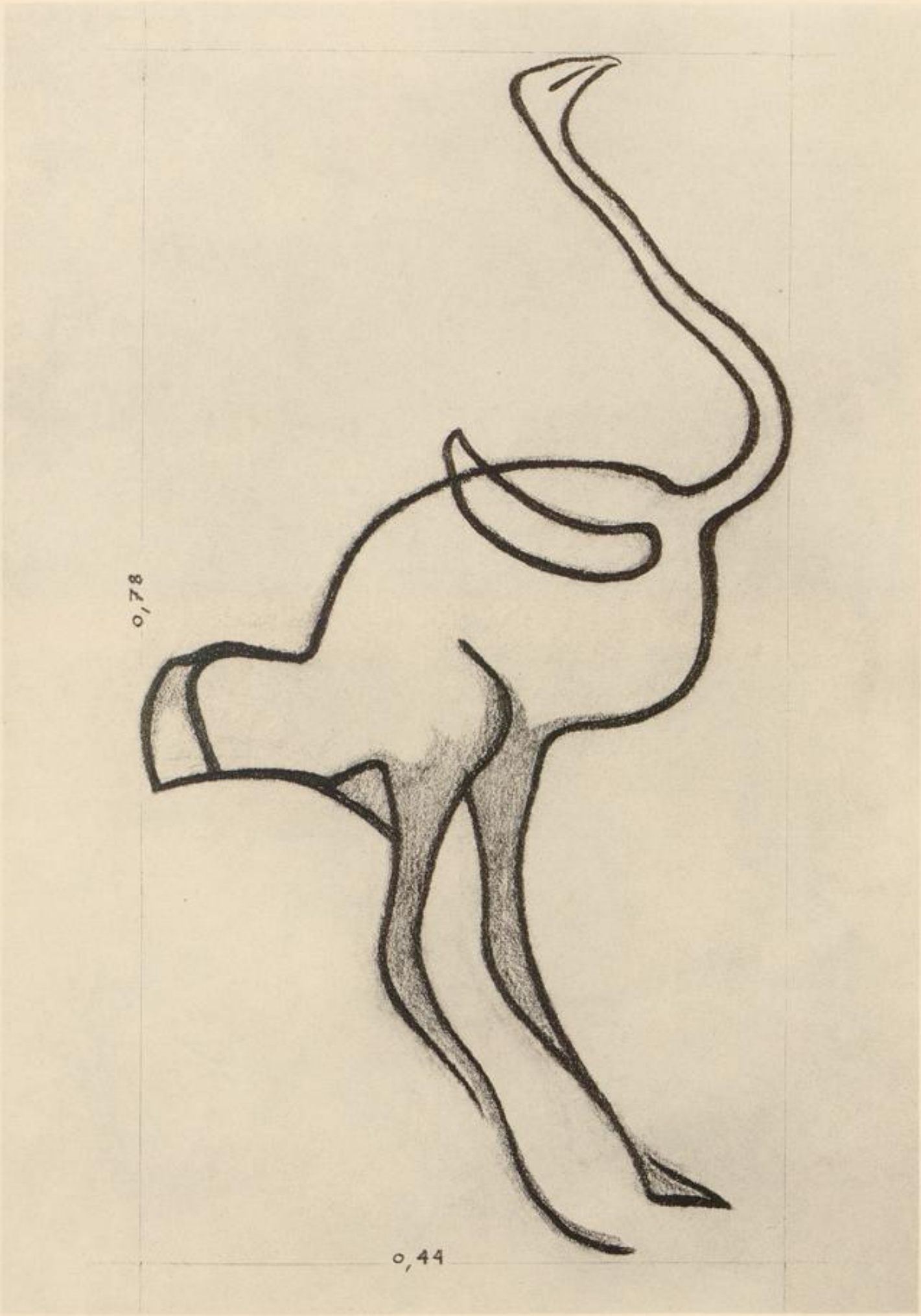
In Habeter I

1345

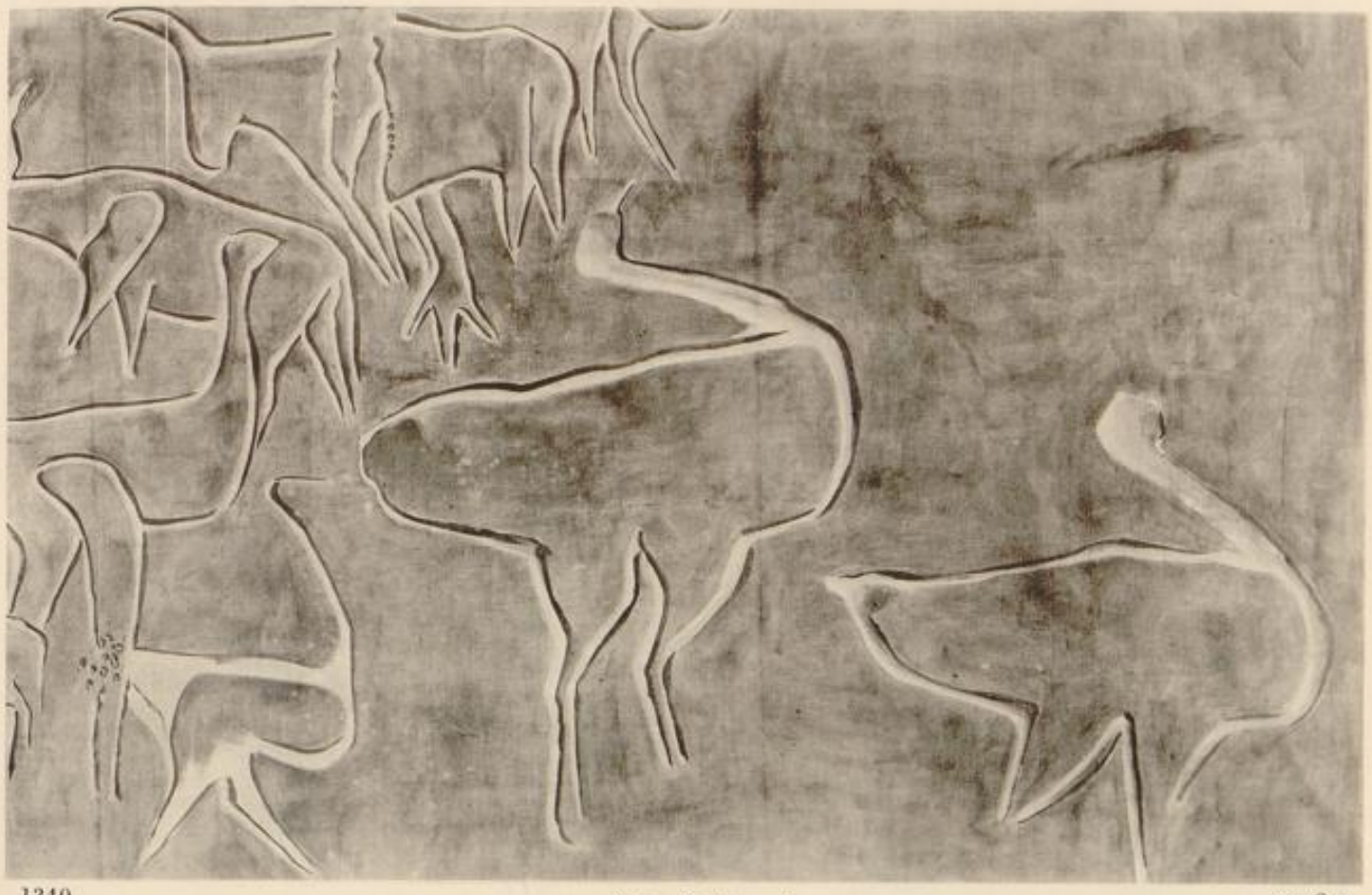
cop. Cuno

Tel Issaghen II

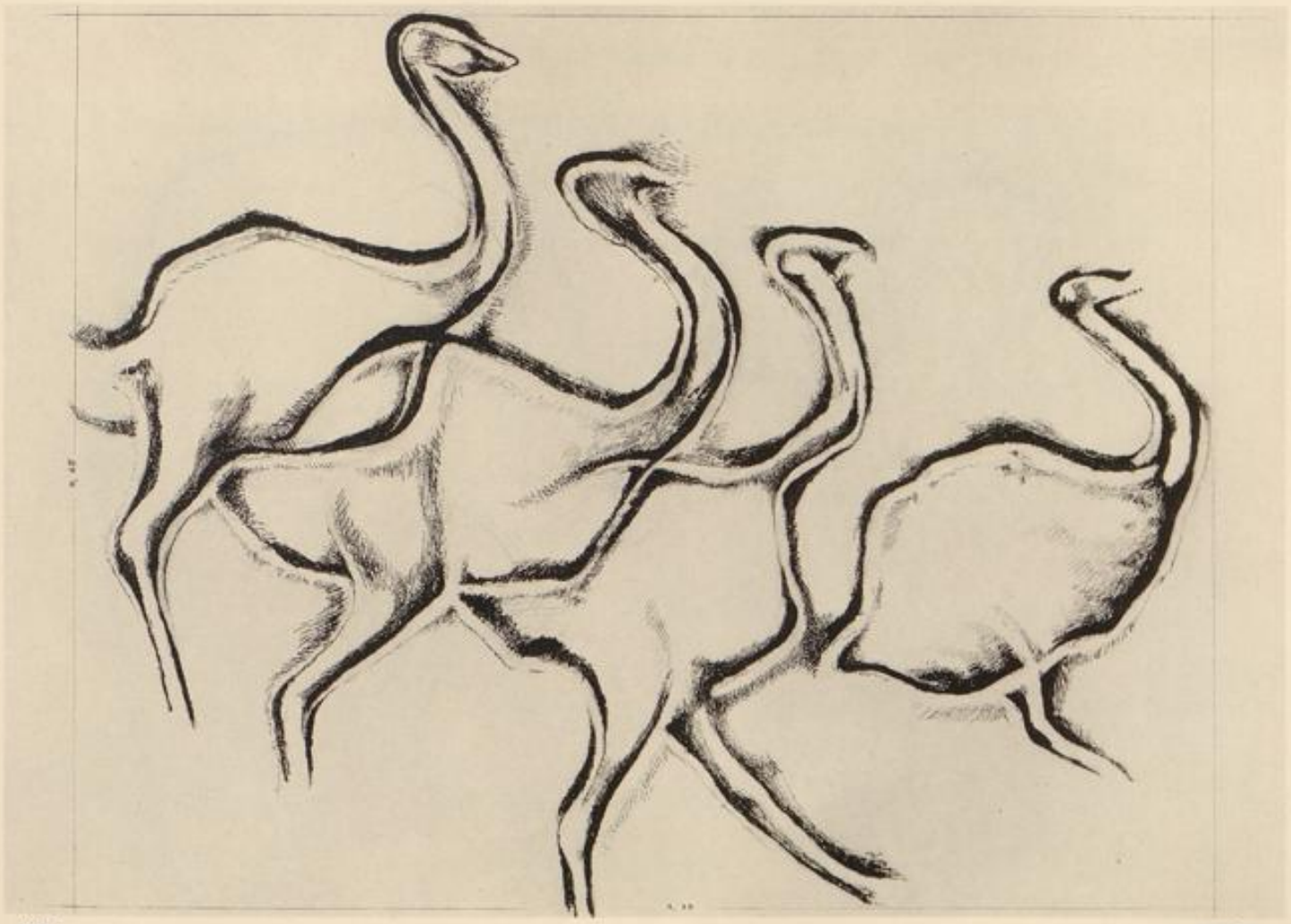
1313



1431 In Habeter IIIe cop. Cuno



1340 a) In Habeter I cop. Cuno



1342 b) In Habeter I cop. Cuno

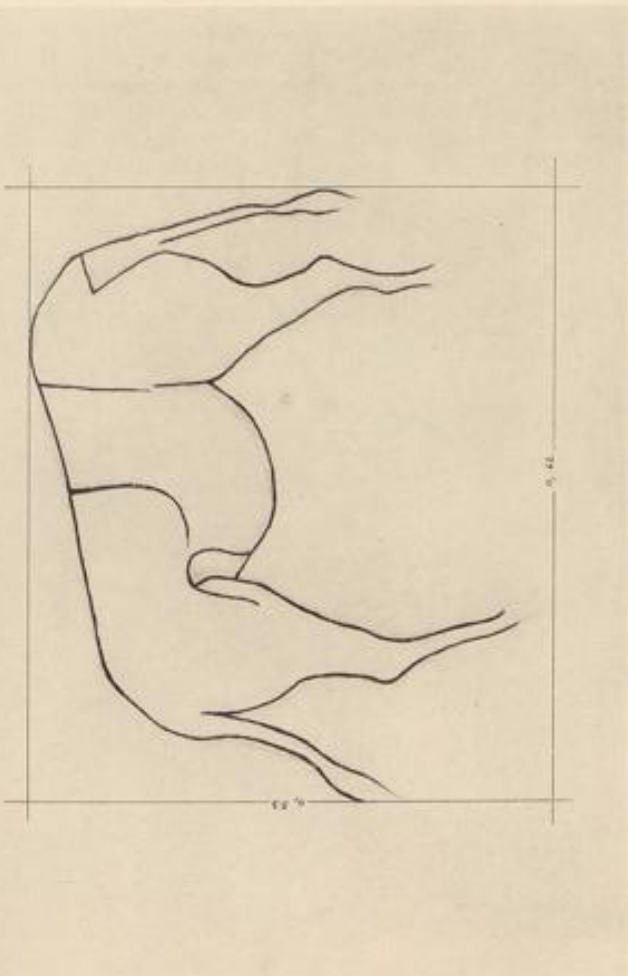
1306 cop. Cuno

a) Tel Issaghen Ia

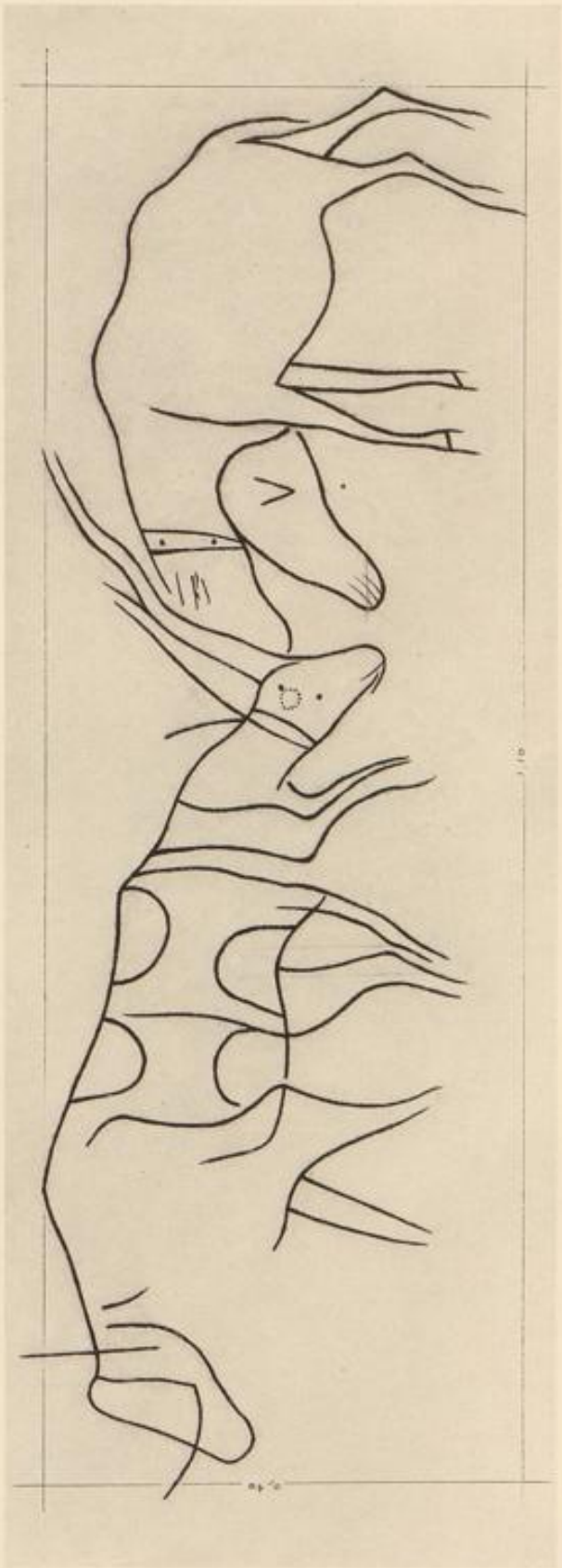
1346 cop. Cuno

b) In Habeter I

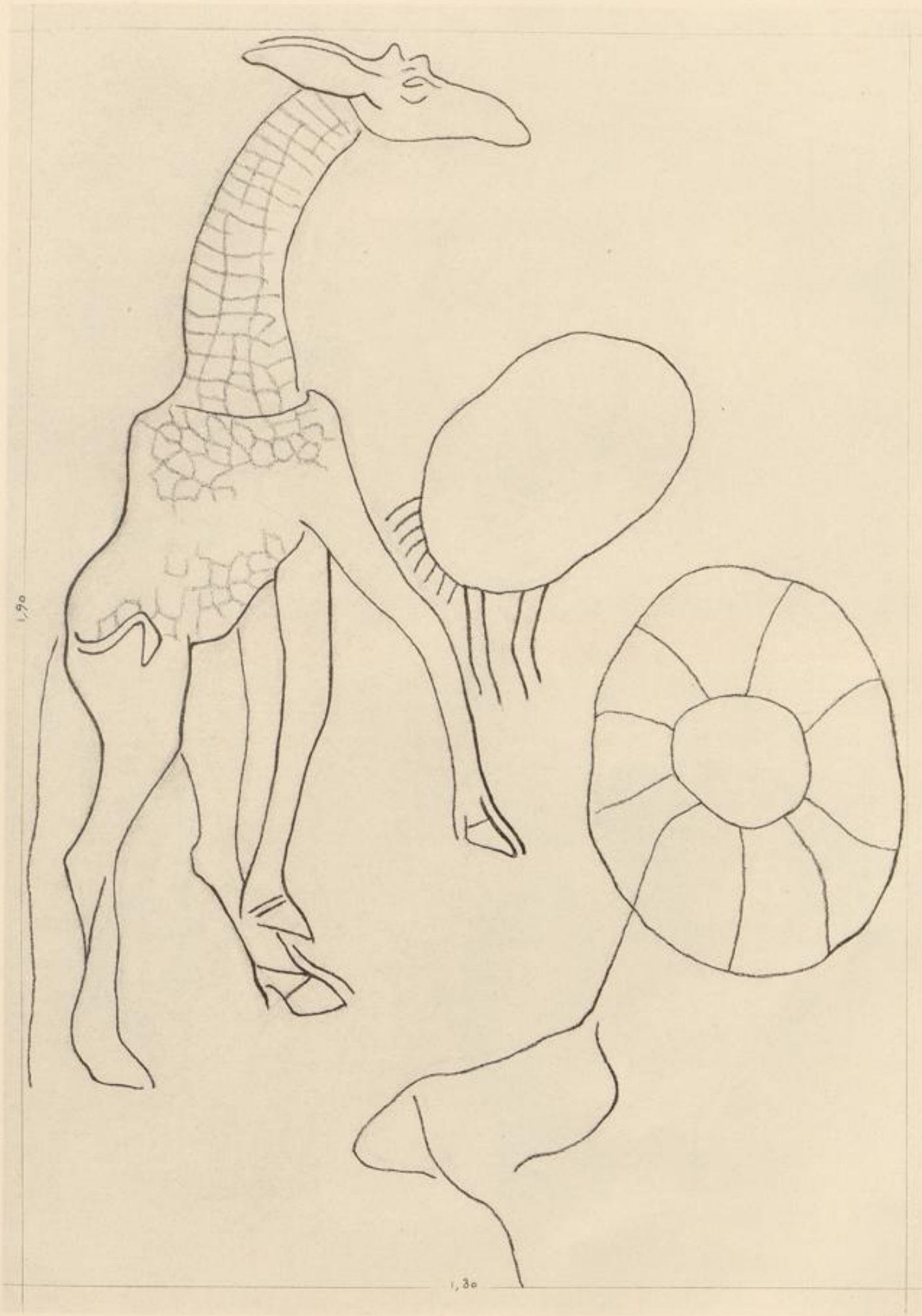
1408 a) In Habeter IIIc cop. Cuno



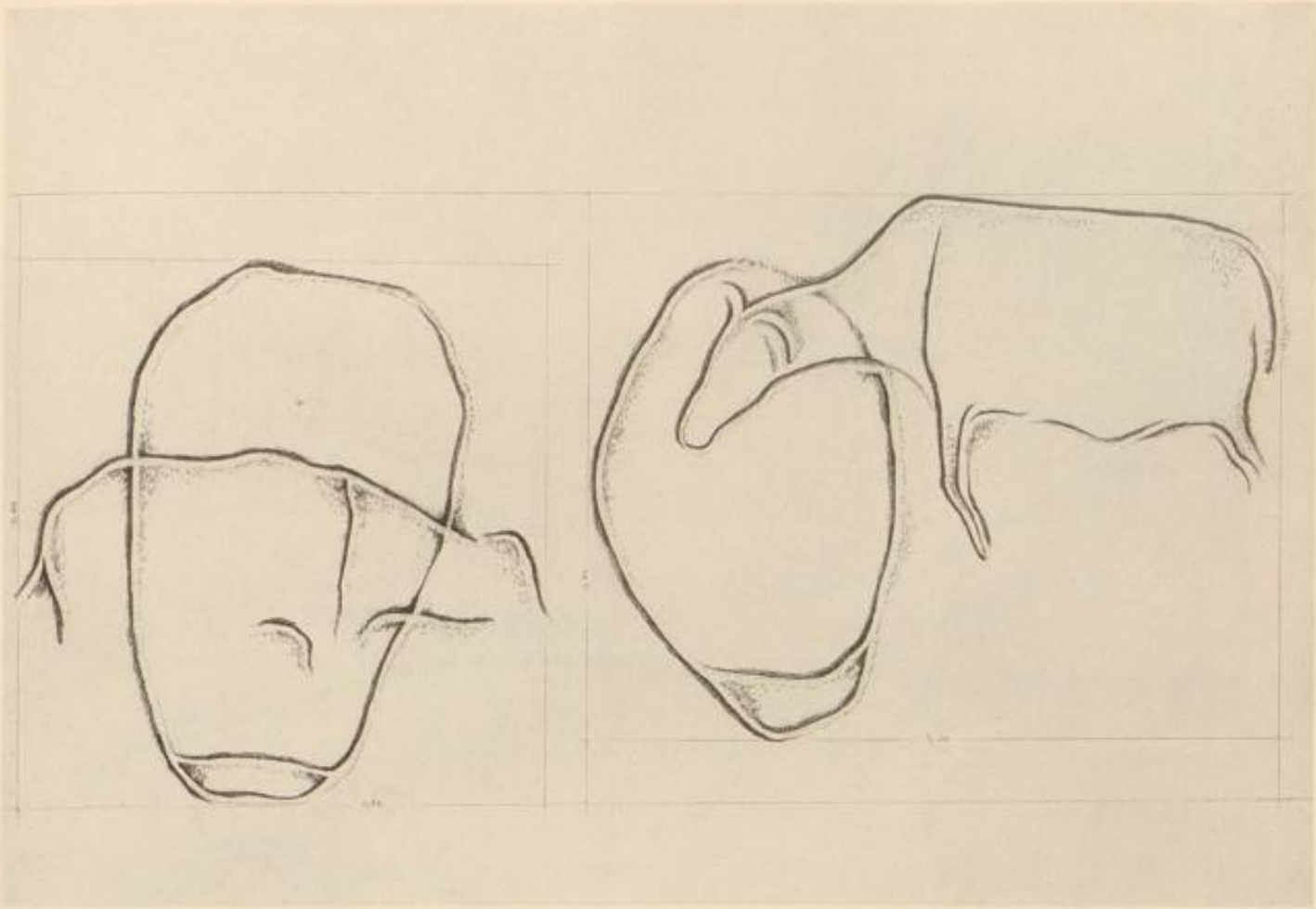
1353 b) In Habeter I cop. Cuno



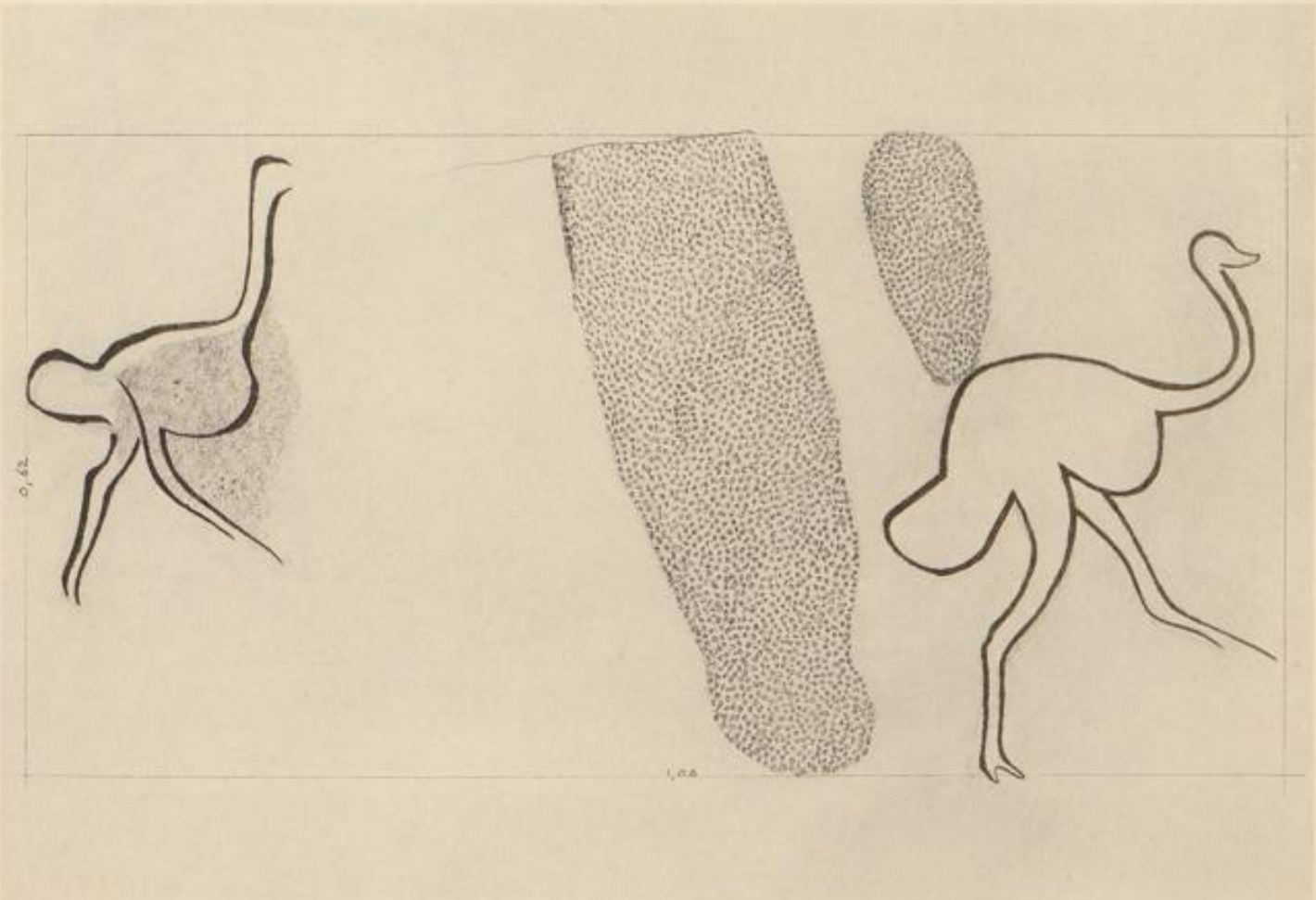
1386 c) In Habeter IIIb cop. Cuno



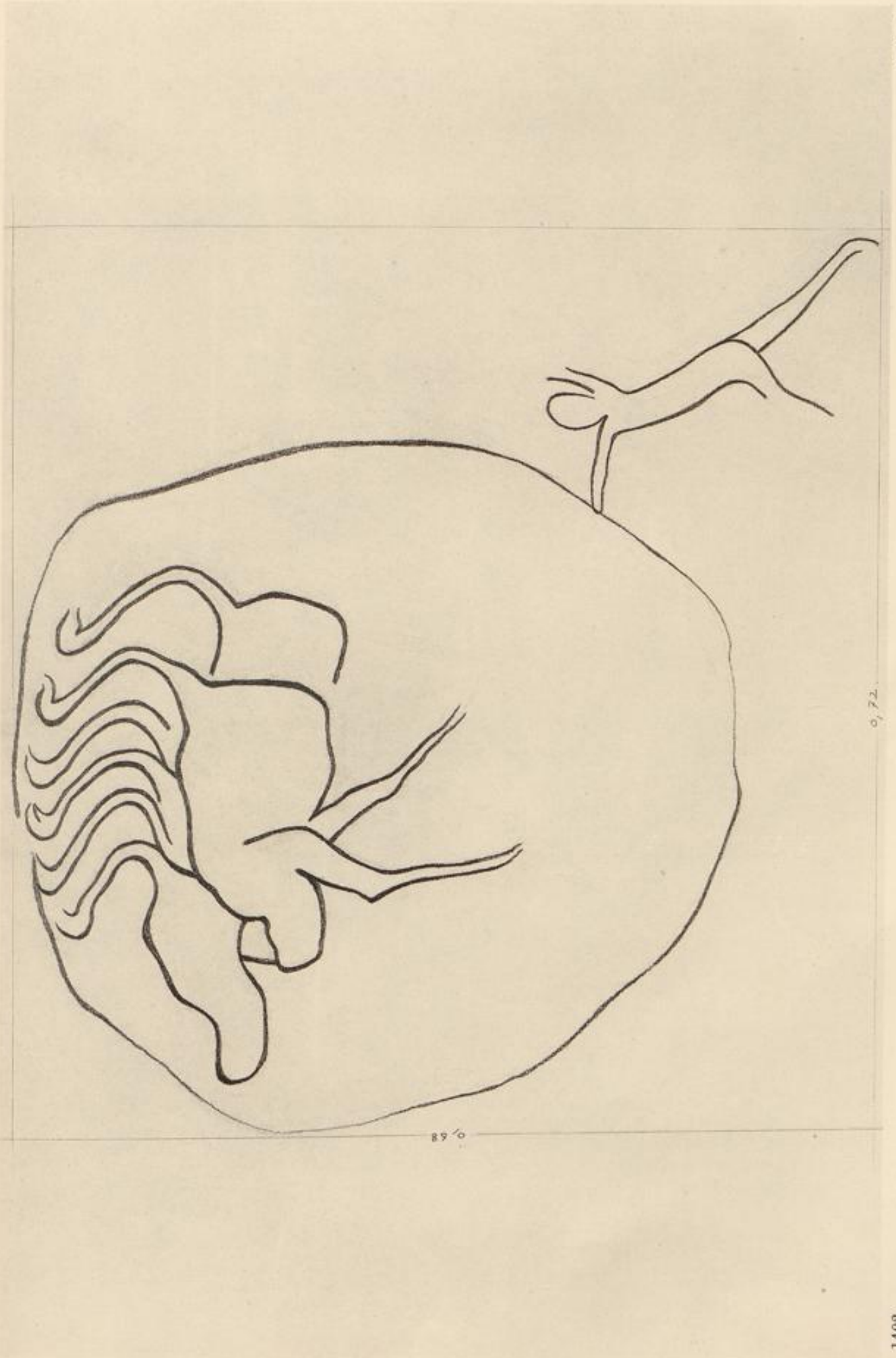
1419 In Habeter IIId cop. Cuno



1298 a) Tel Issaghen Ia *cop. Cuno*

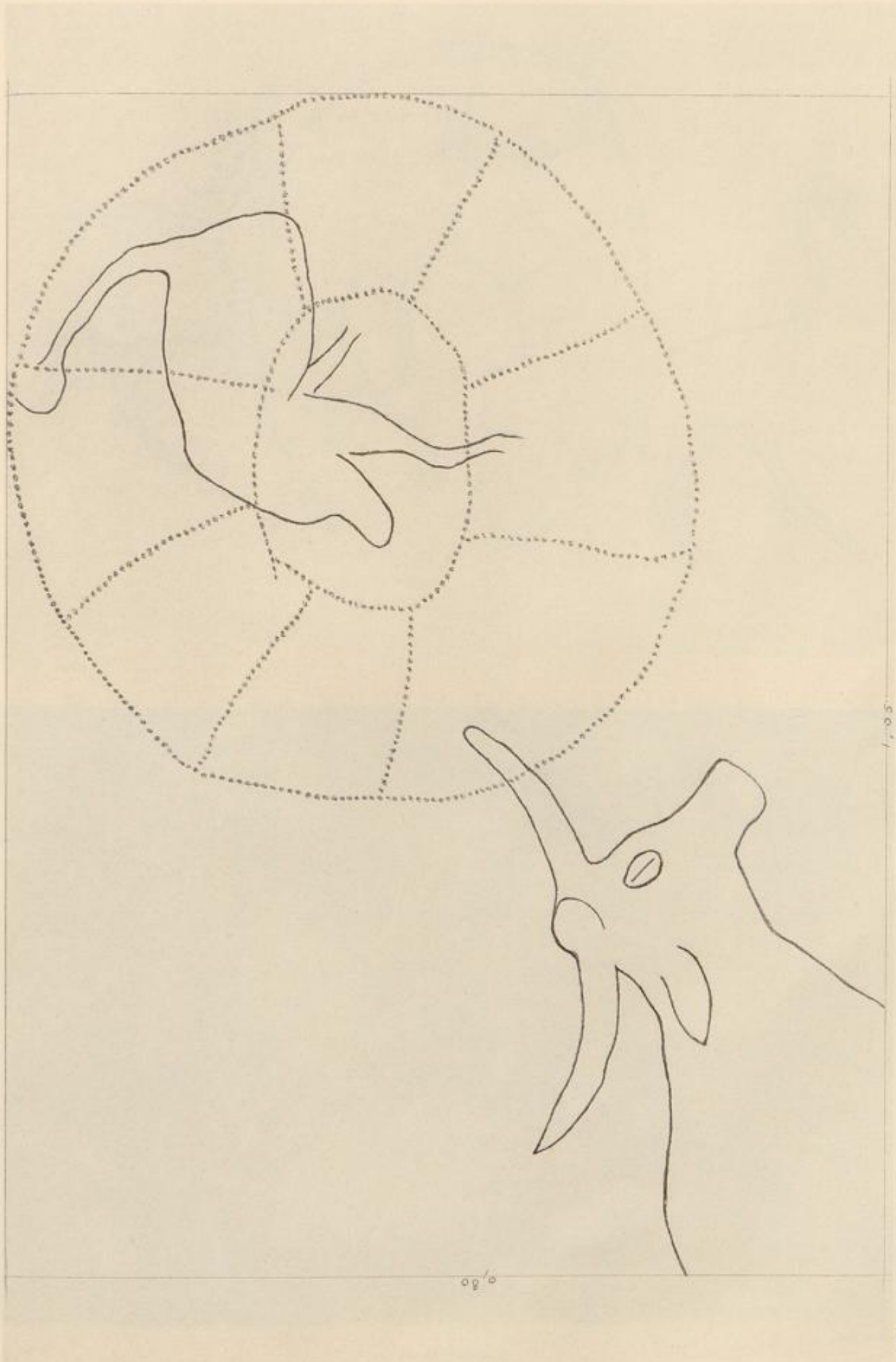


1392 b) In Habeter IIIc *cop. Cuno*



In Habeter III c

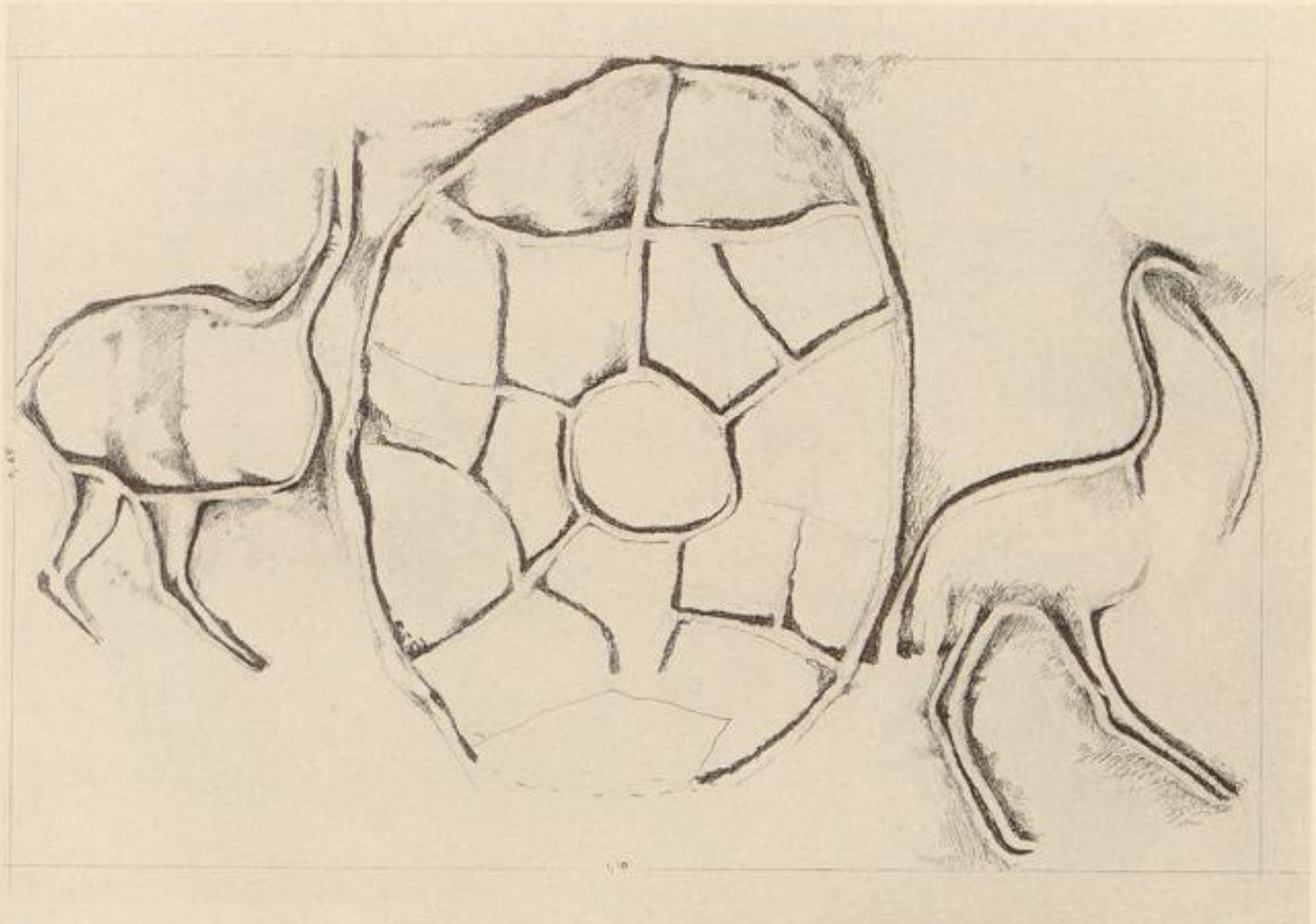
1402



cop. Cuno

In Habeter IIIb

1385

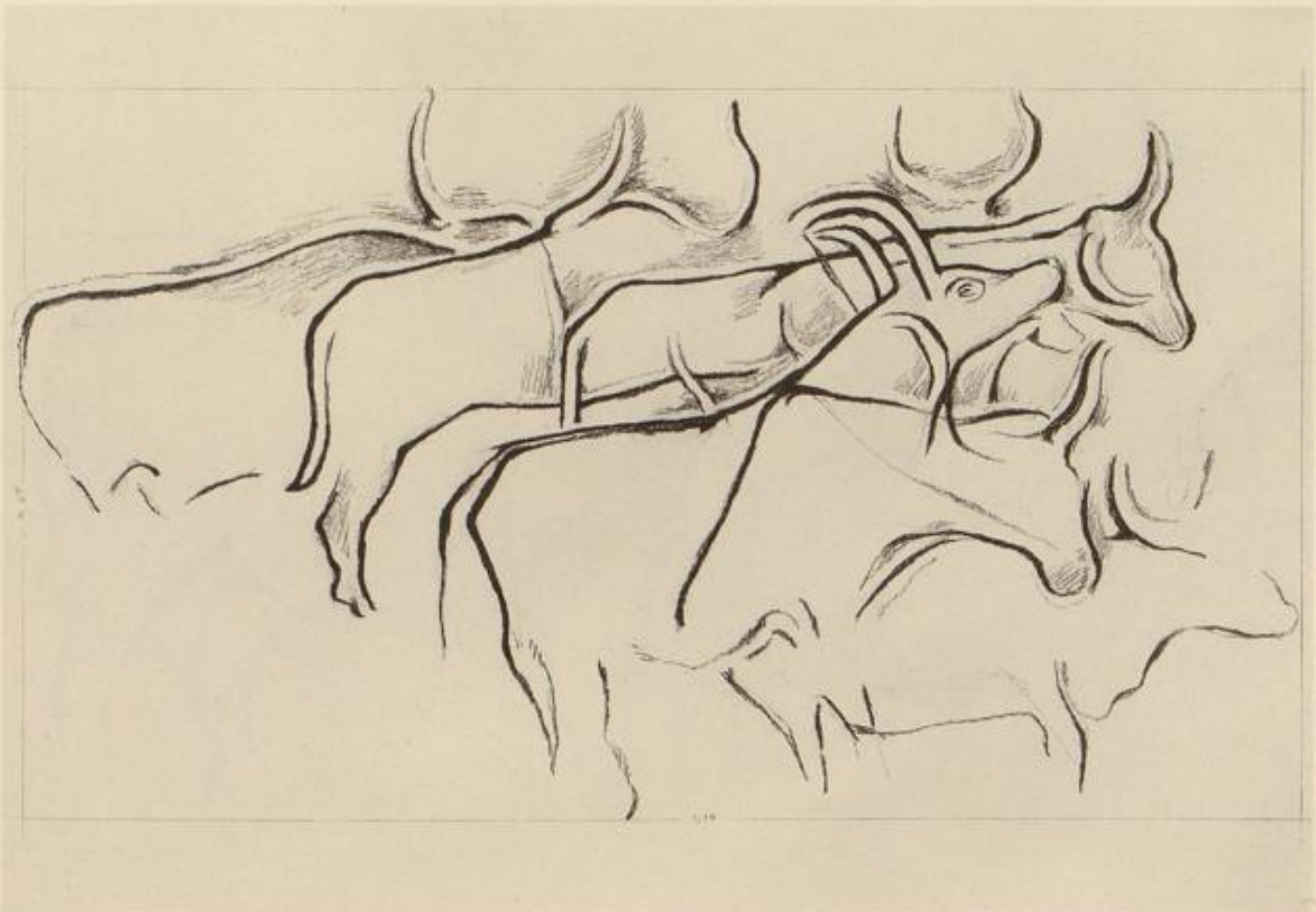


1347 *cop. Cuno*

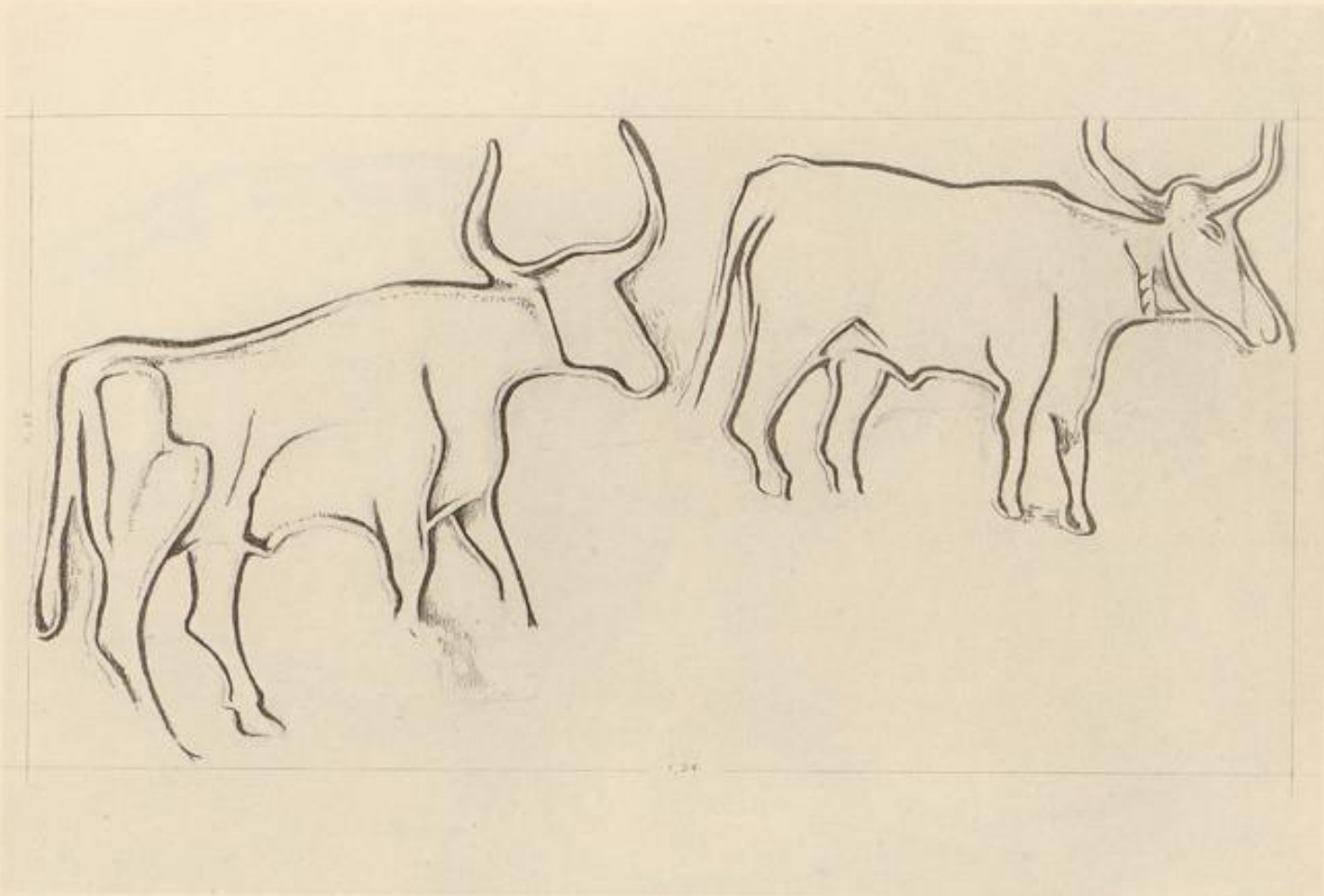
phot. Frobenius

In Habeter I

1302 a) Tel Issaghen Ia cop. Cuno

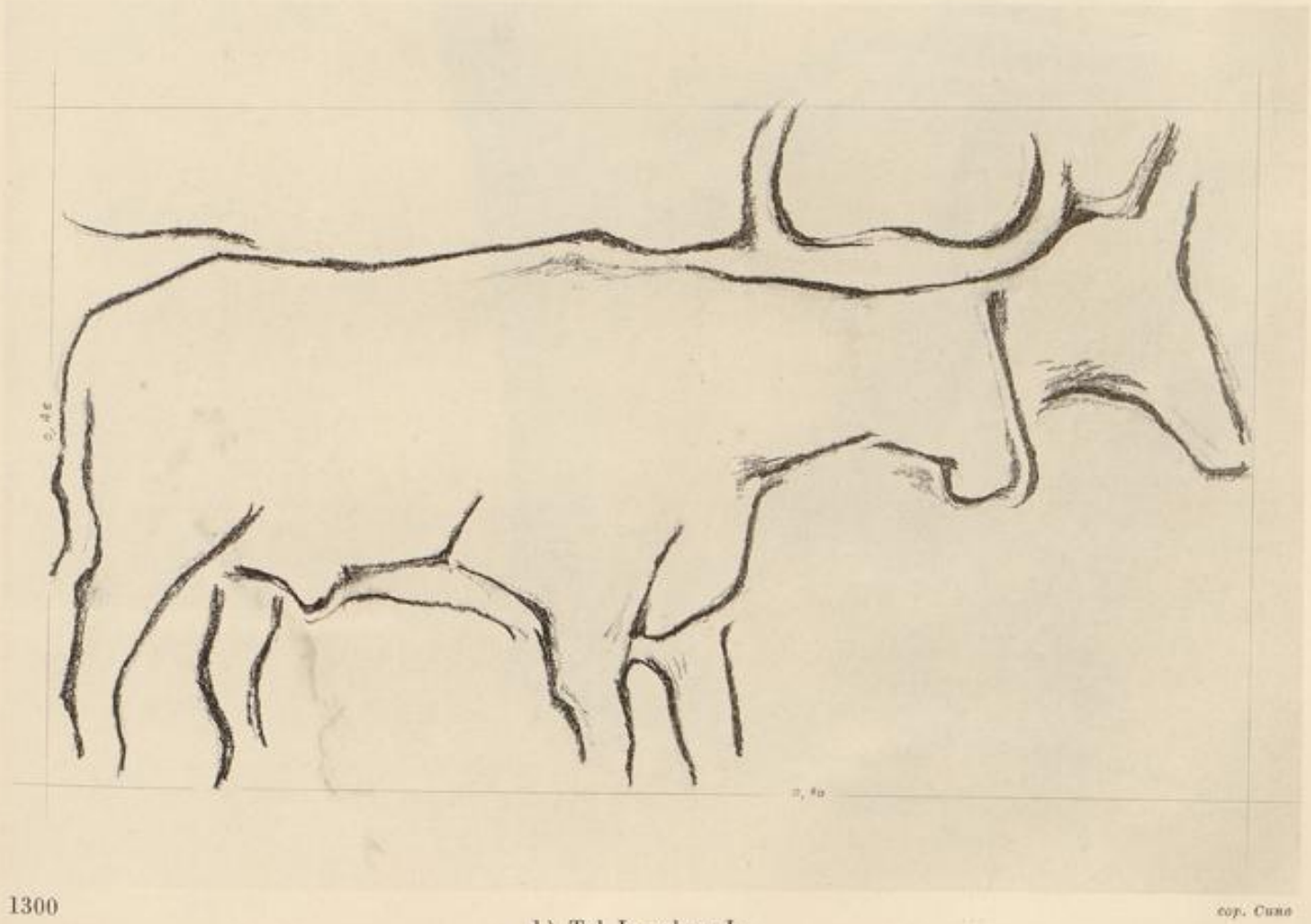


1301 b) Tel Issaghen Ia cop. Cuno



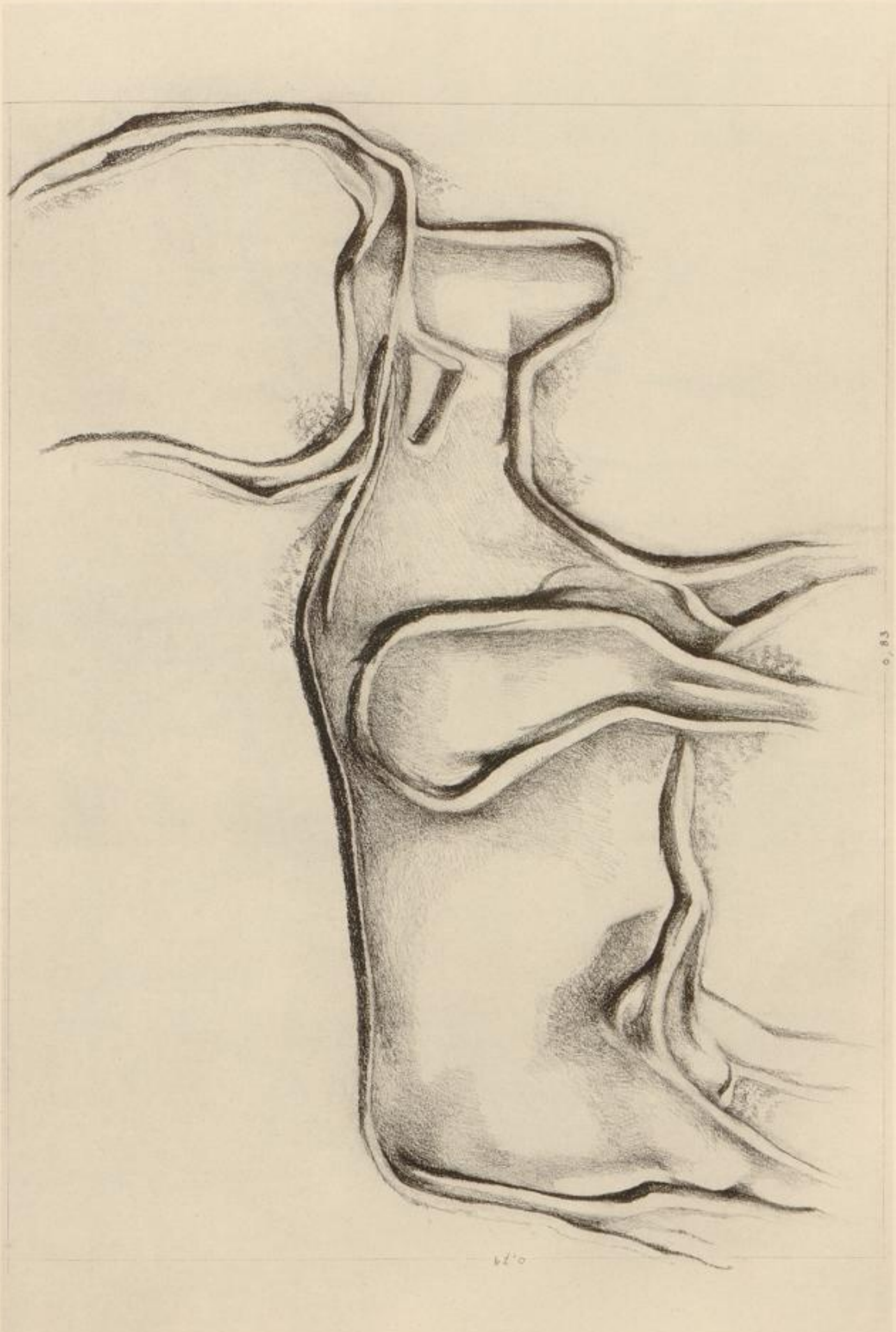
1316 cop. Cuno

a) Tel Issaghen II



1300 cop. Cuno

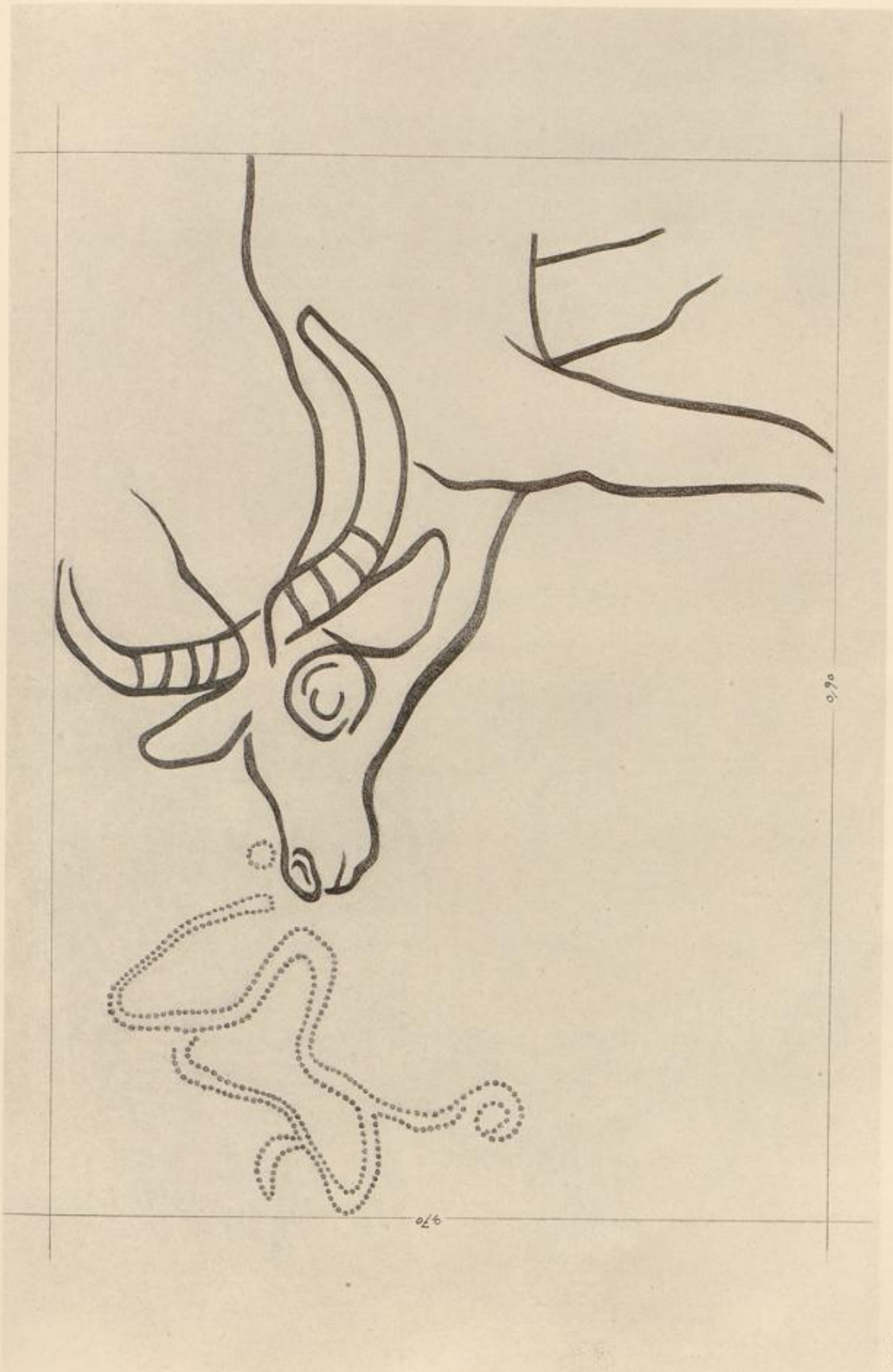
b) Tel Issaghen Ia



esp. Cuno

In Habeter I

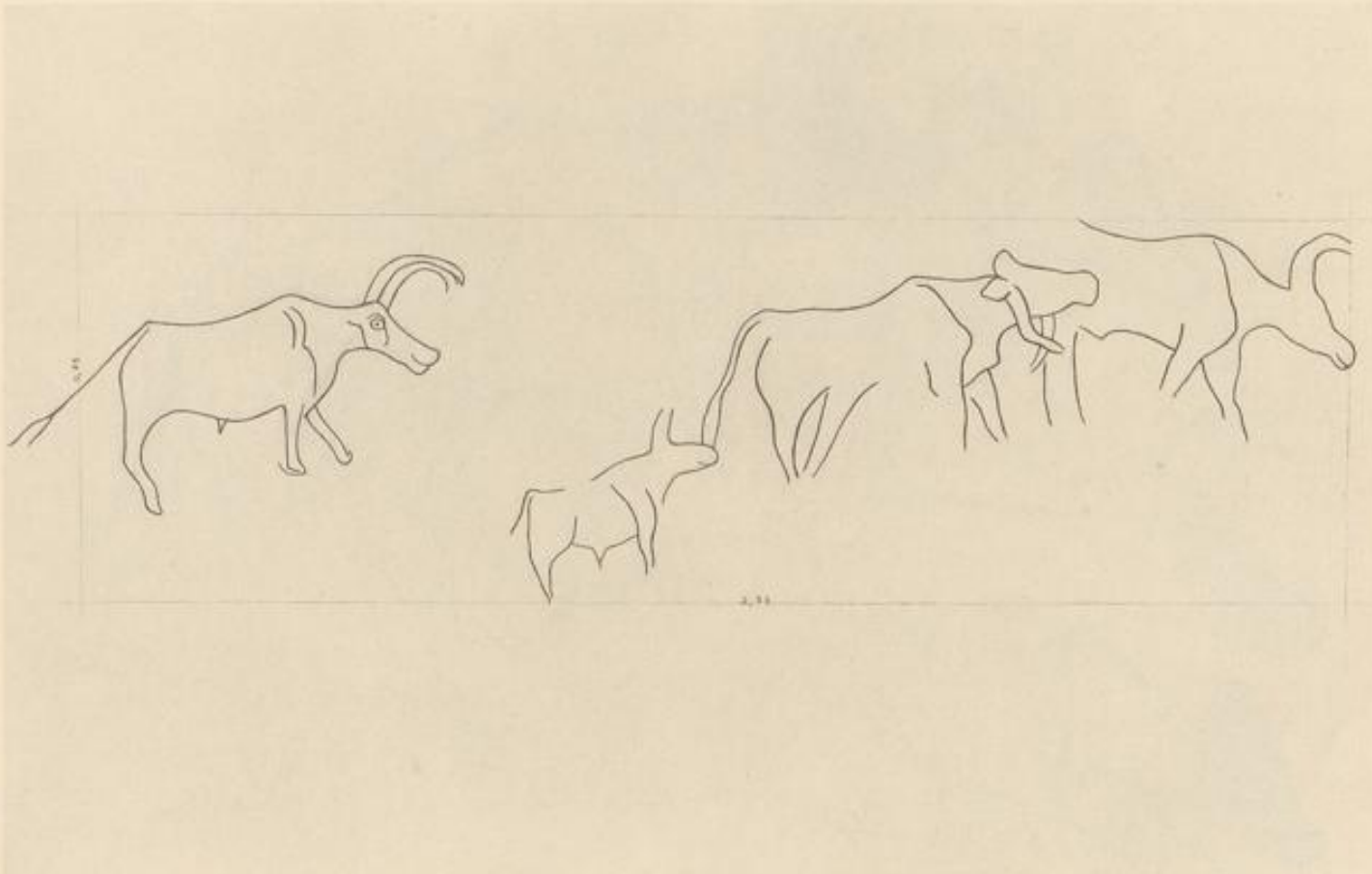
1337



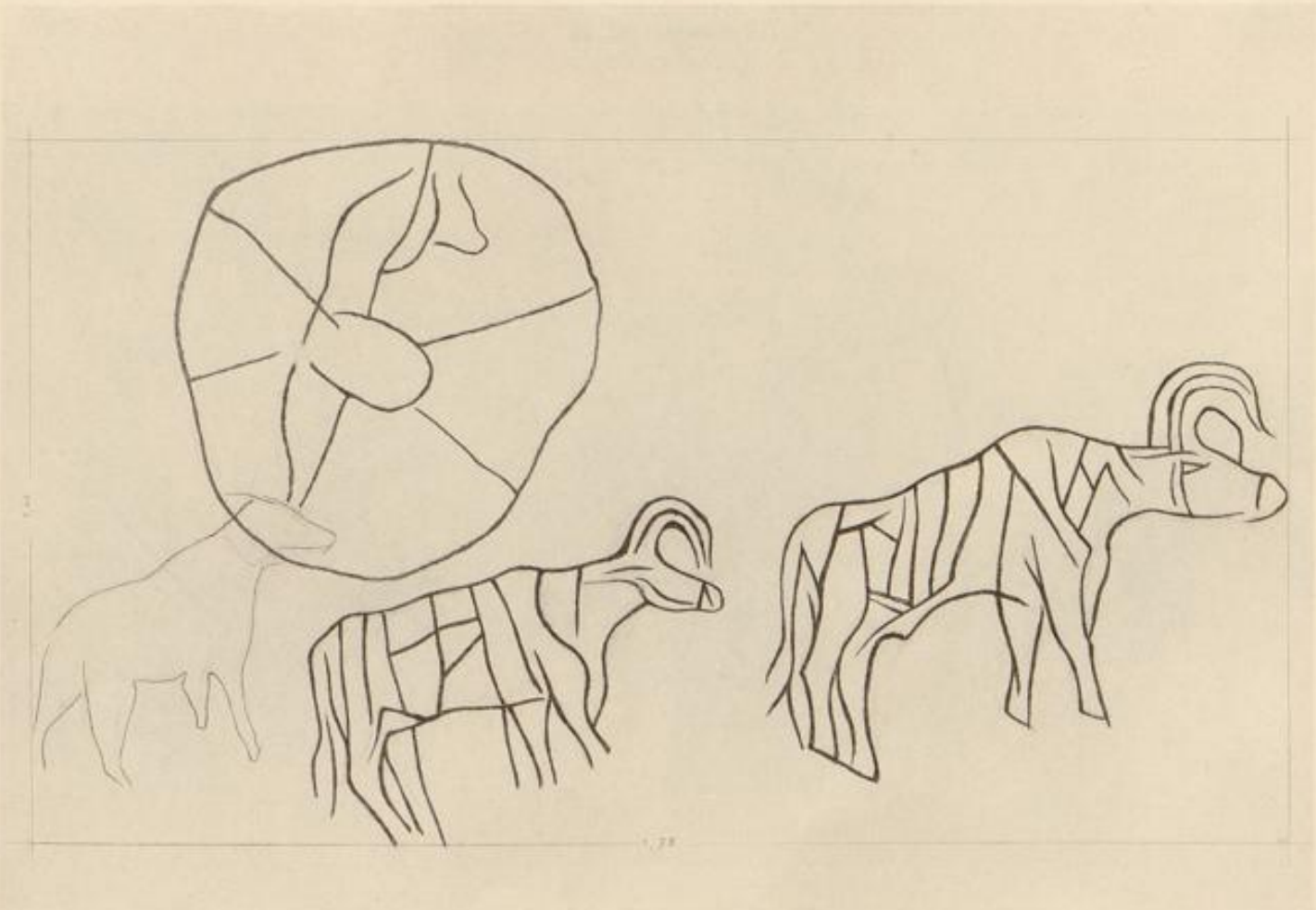
cop. Cuno

Tel Issaghen Ia

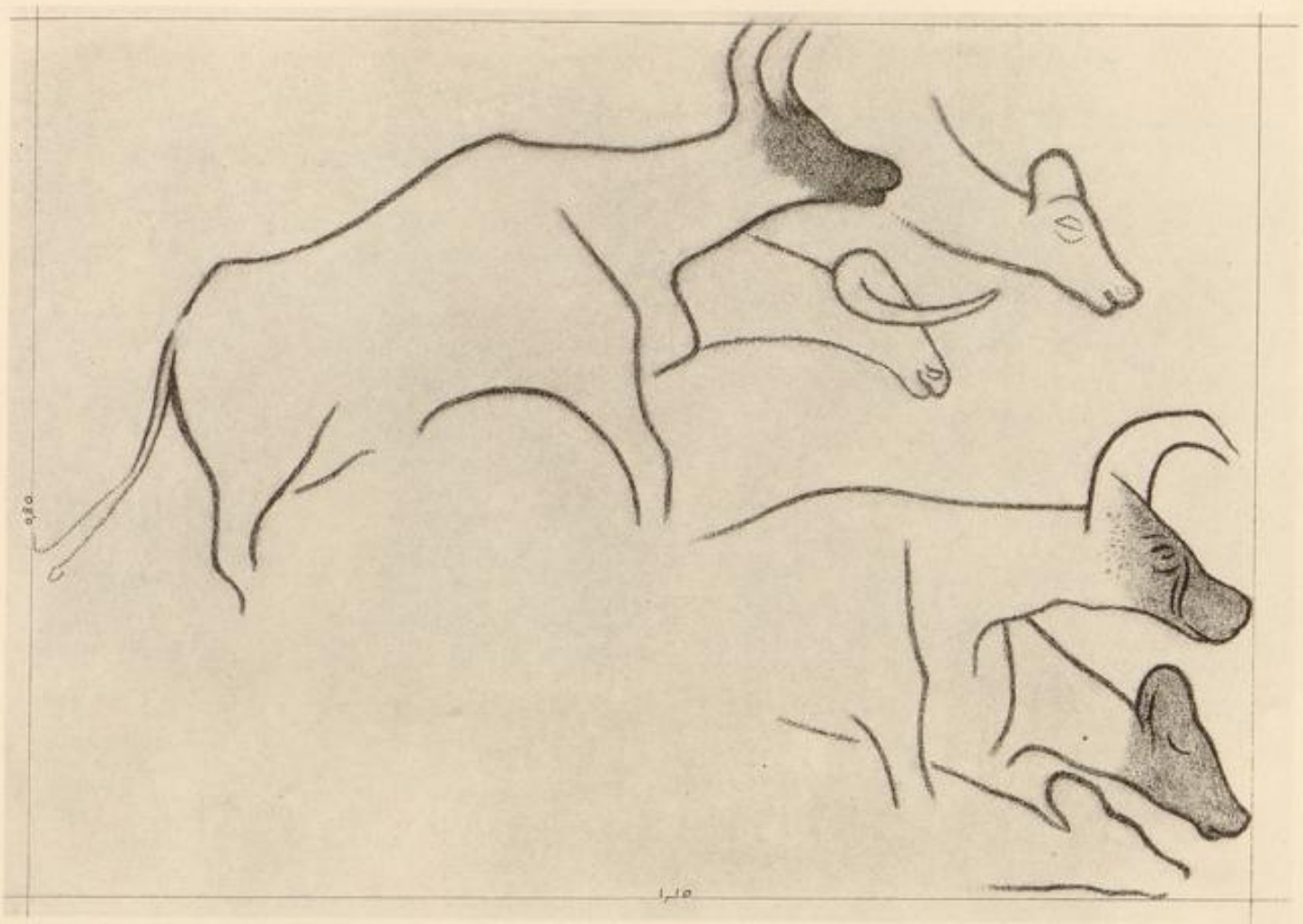
1291



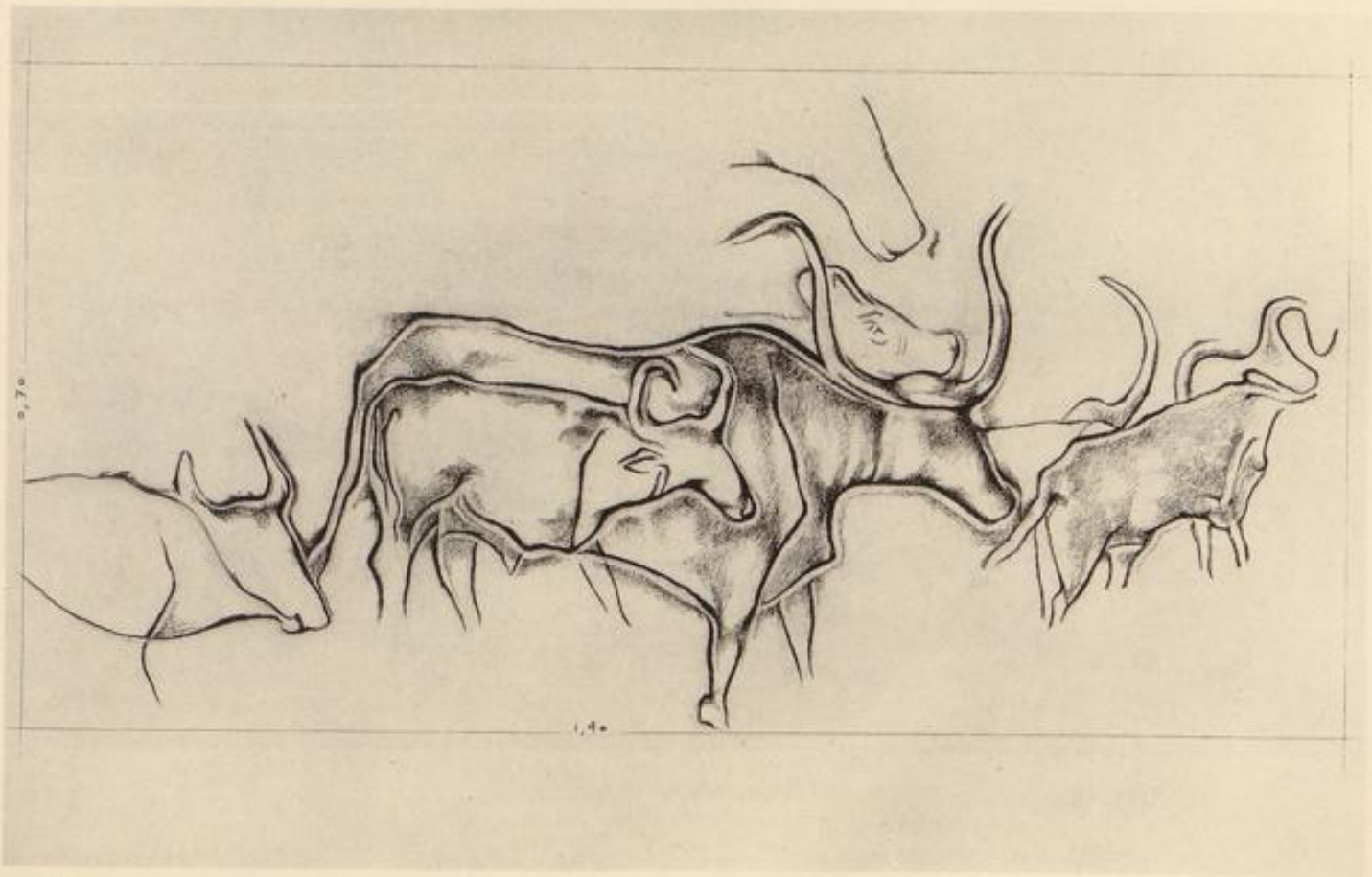
1433 a) In Habeter IIIe cop. Cuno



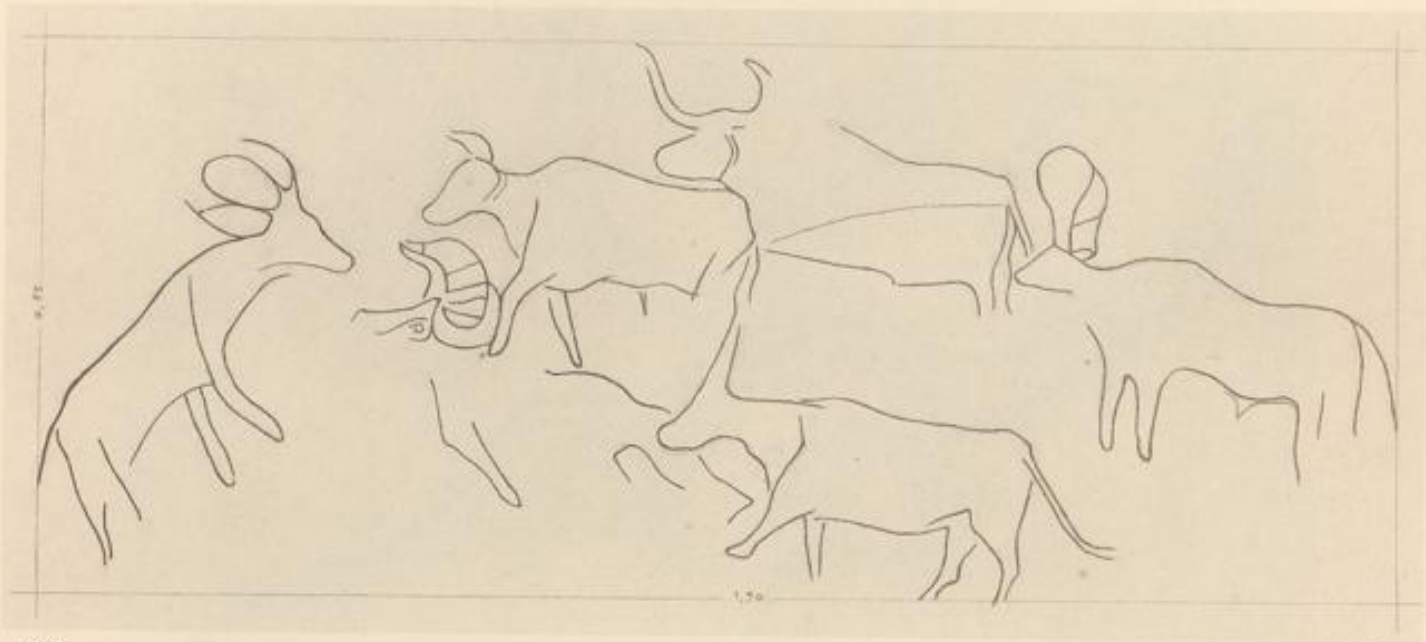
1357 b) In Habeter II cop. Cuno



1403 a) In Habeter IIIc cop. Cuno

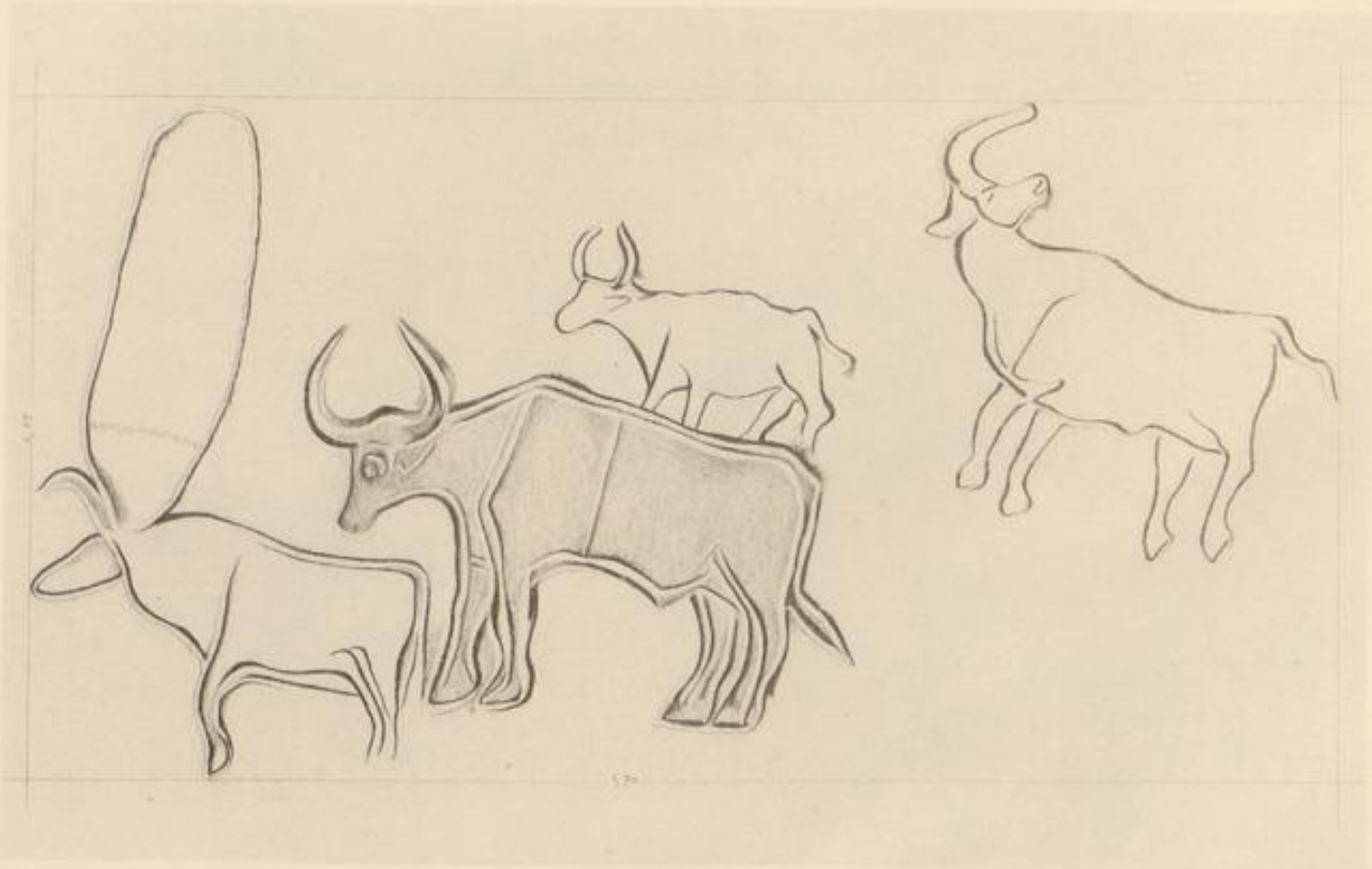


1370 b) In Habeter II cop. Cuno



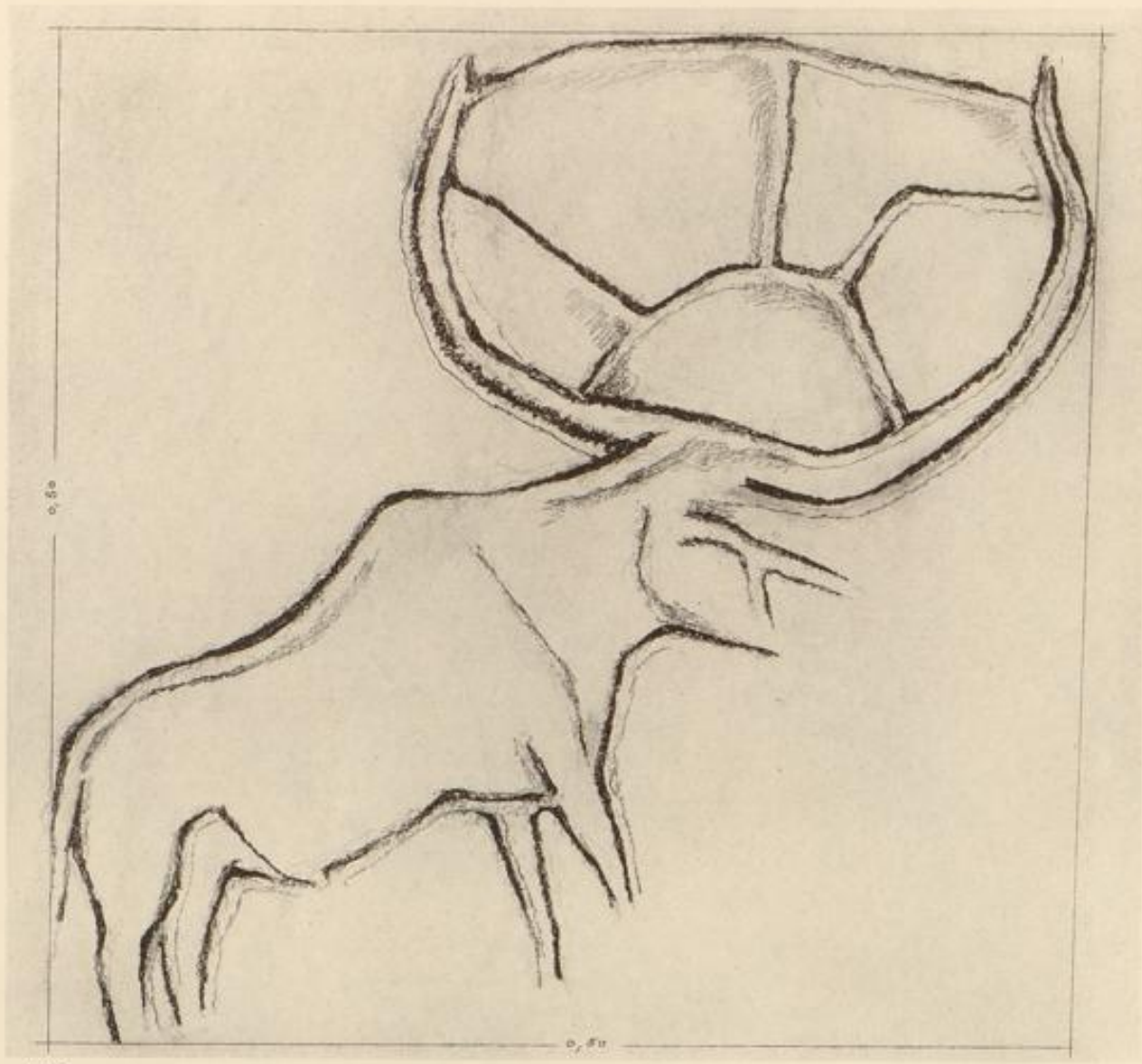
1367 cop. Cuno

a) In Habeter II



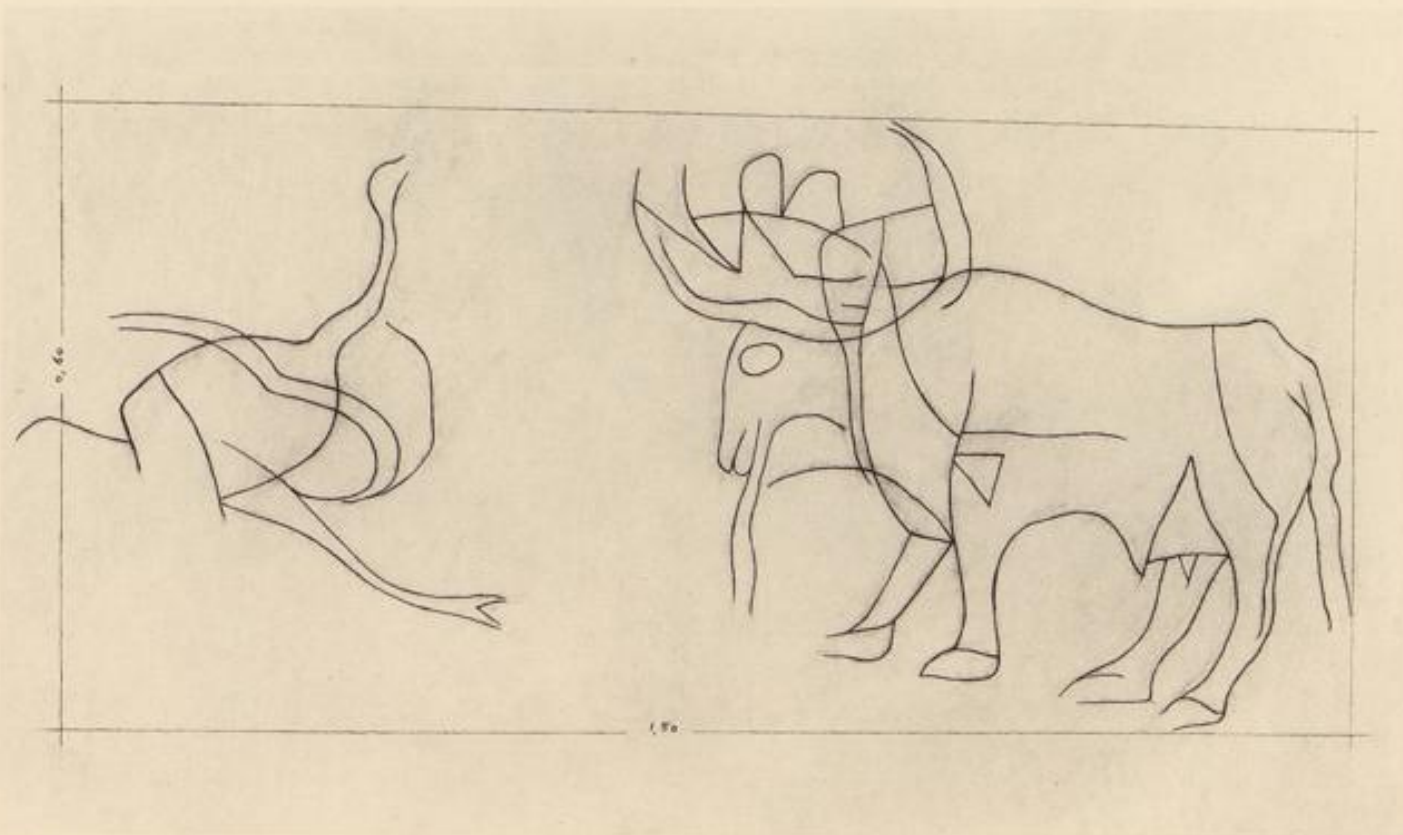
1377 cop. Cuno

b) In Habeter II



1335 cop. Cuno

a) Tel Issaghen II

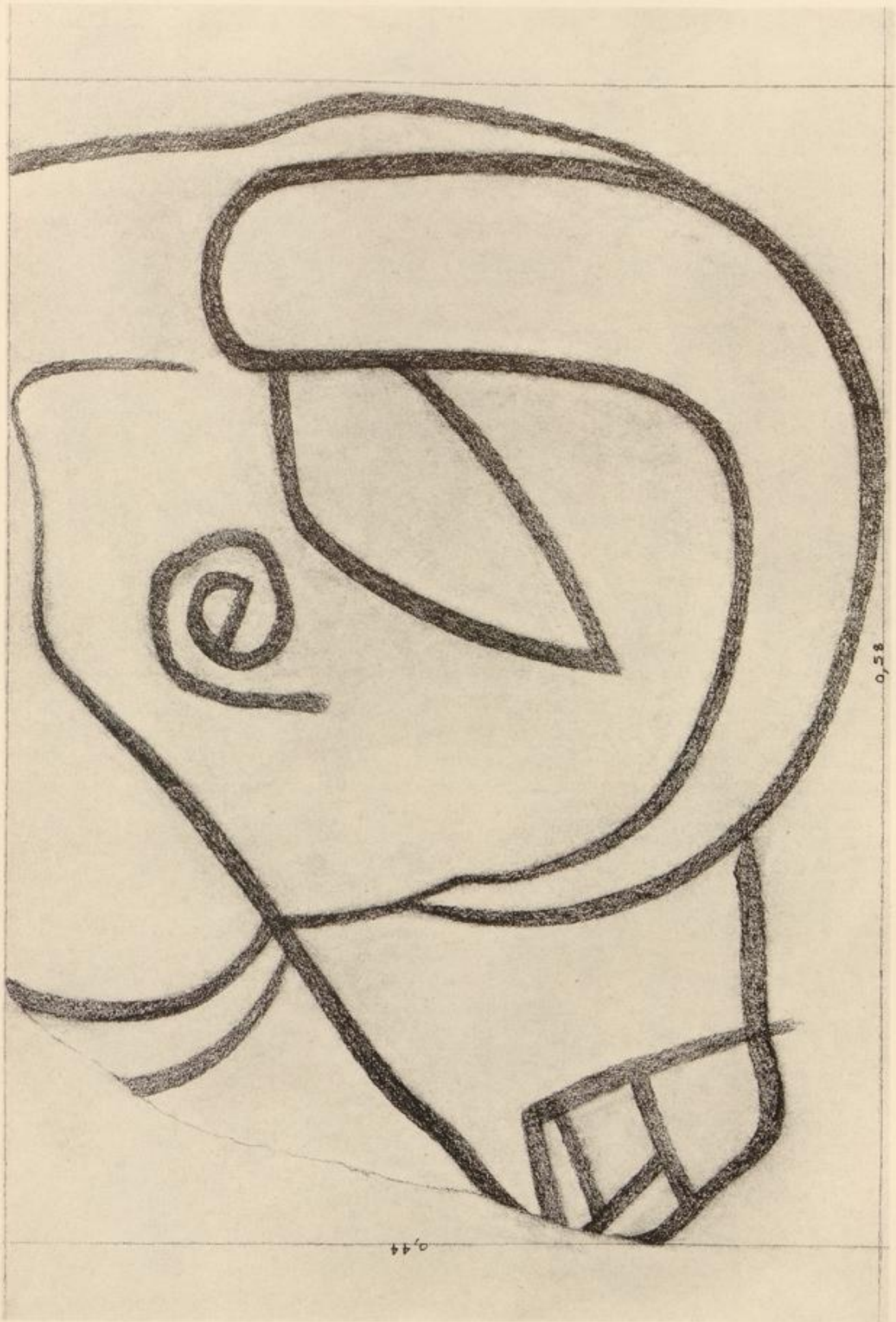


1382 cop. Cuno

b) In Habeter IIIa

1364 cop. Cuno

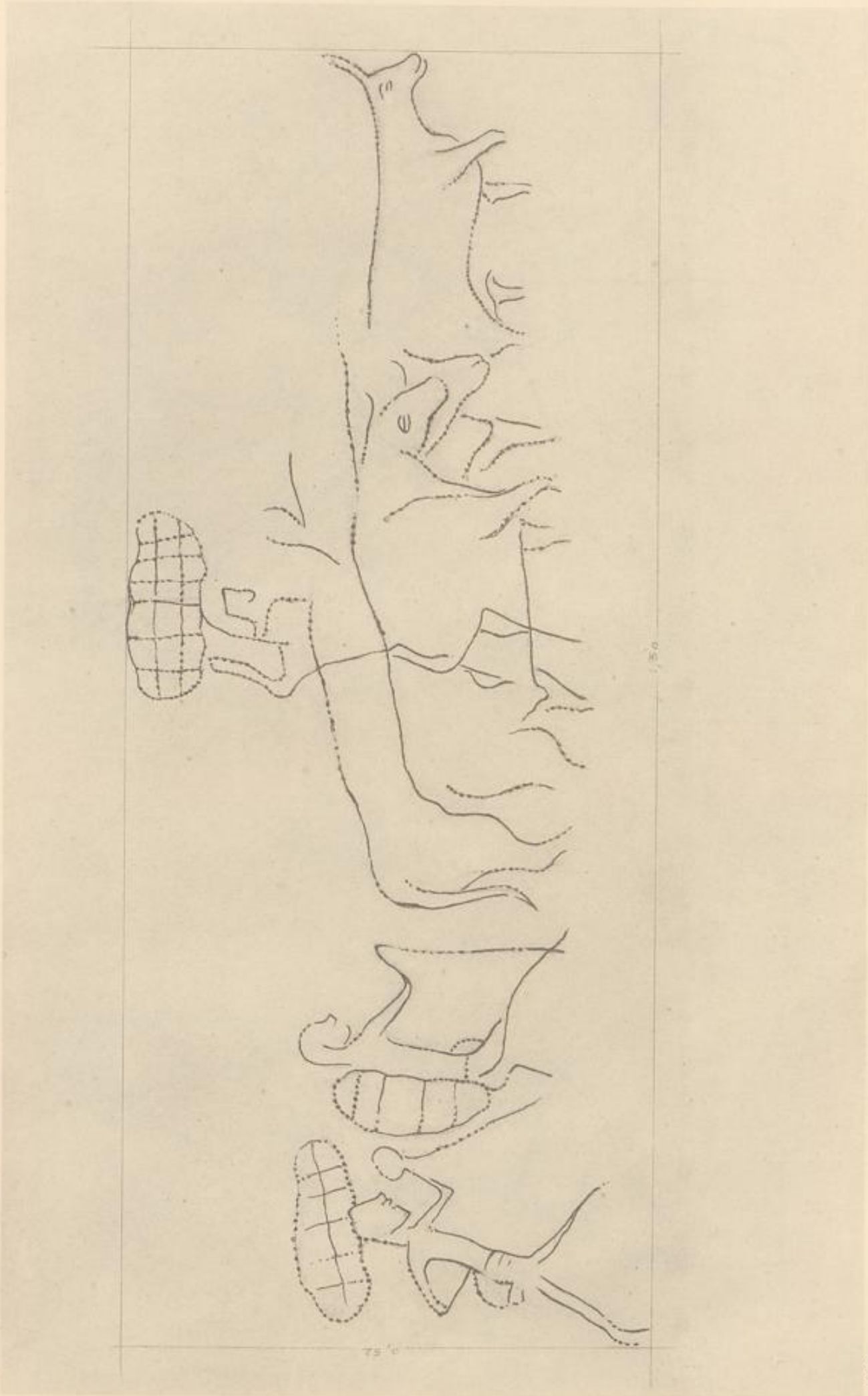
In Habeter II



cop. Cuno

In Habeter IIIe

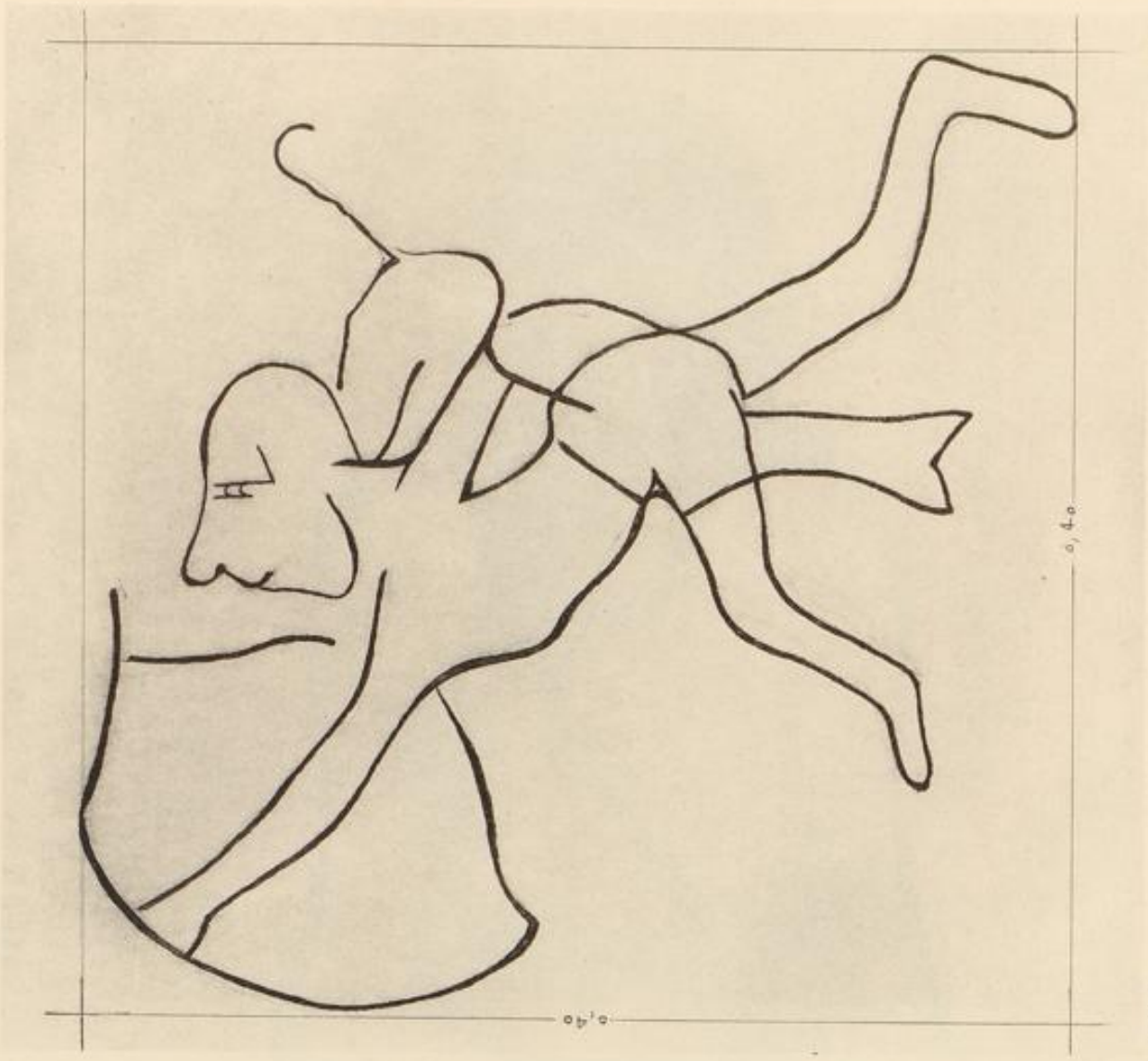
1430



cop. Cuno

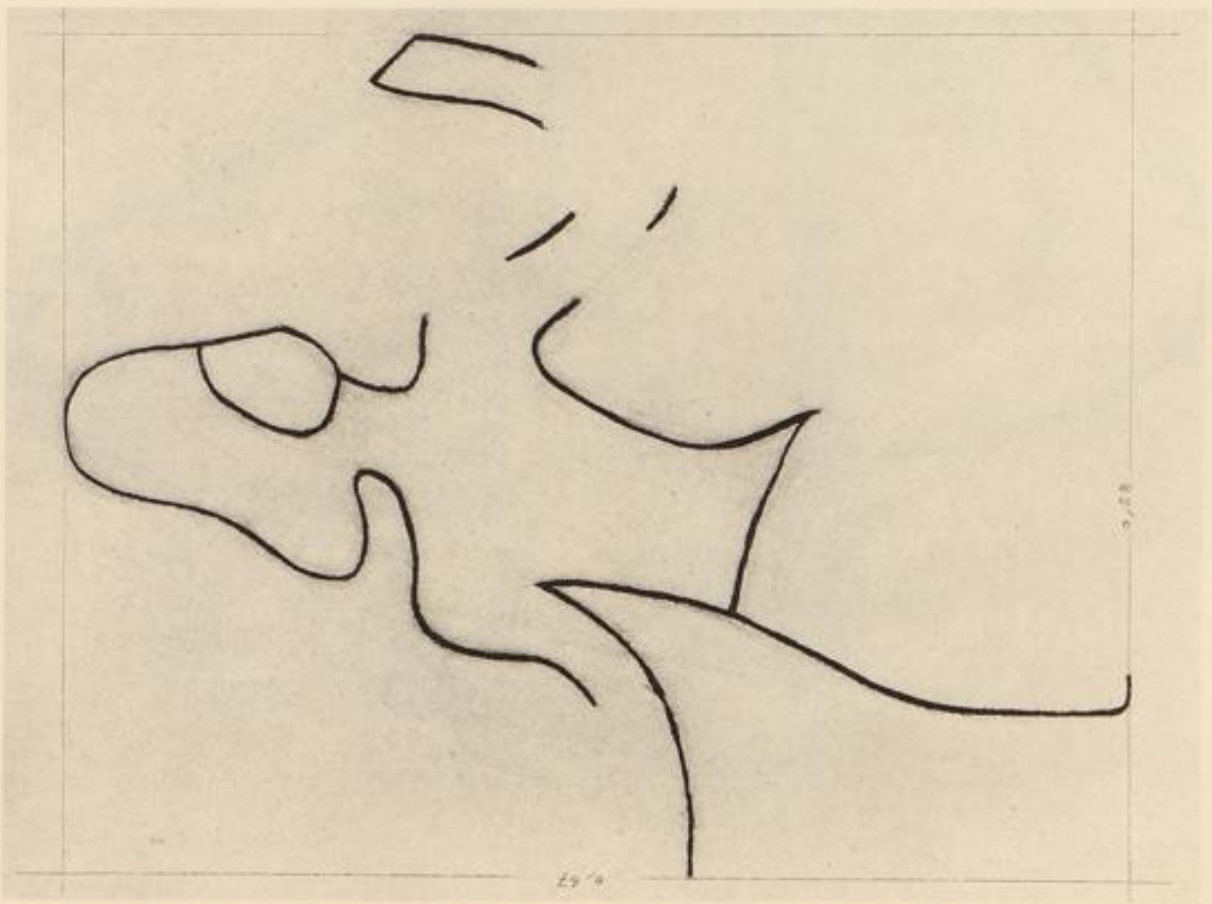
Tel Issaghen II

1318



1391 b) In Habeter IIIc

cop. Cuno



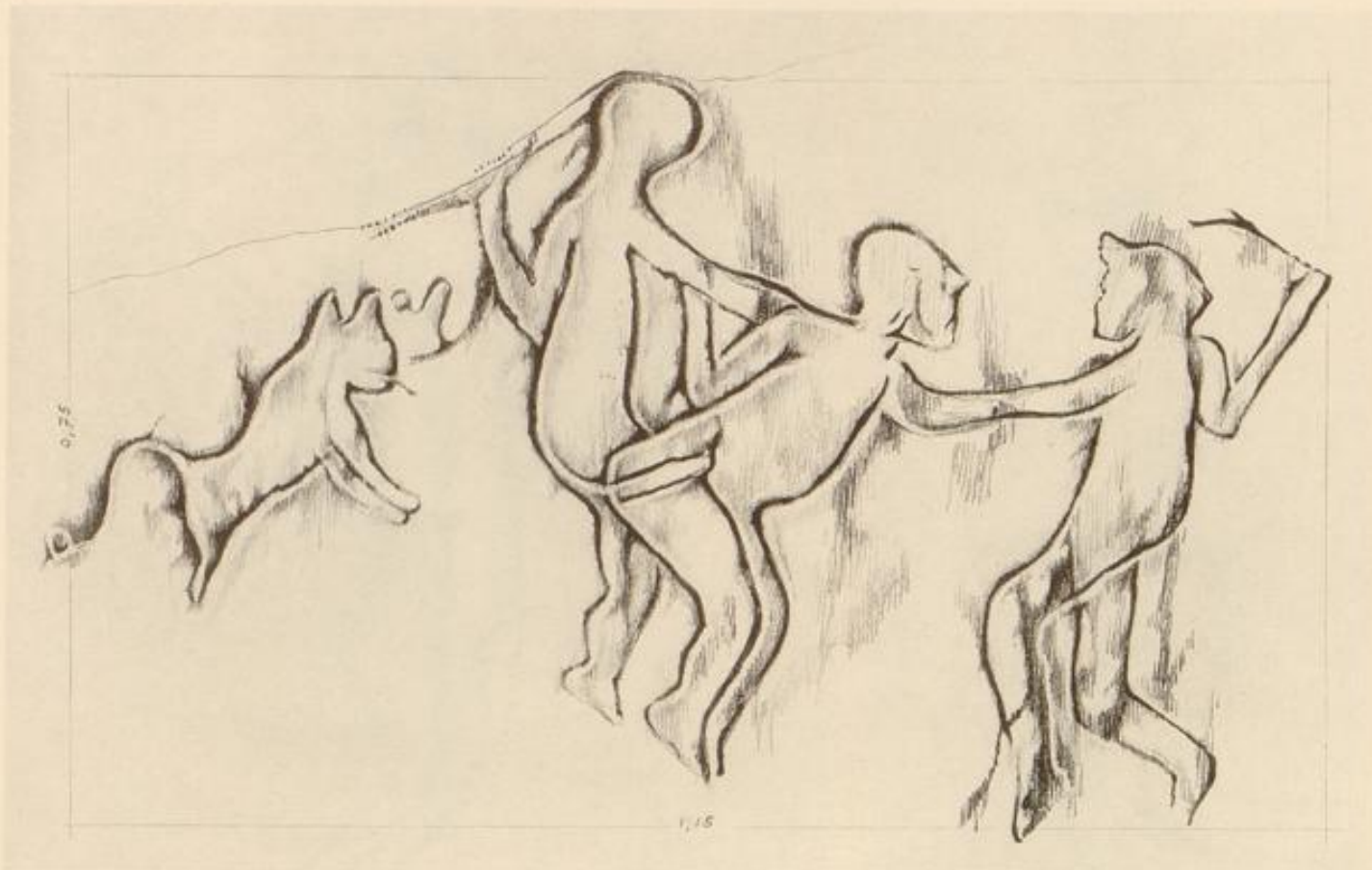
1363 a) In Habeter II

cop. Cuno

1409 cop. Cuno

In Habeter IIIc

1413 In Habeter IIId cop. Cuno



1309 cop. Cuno

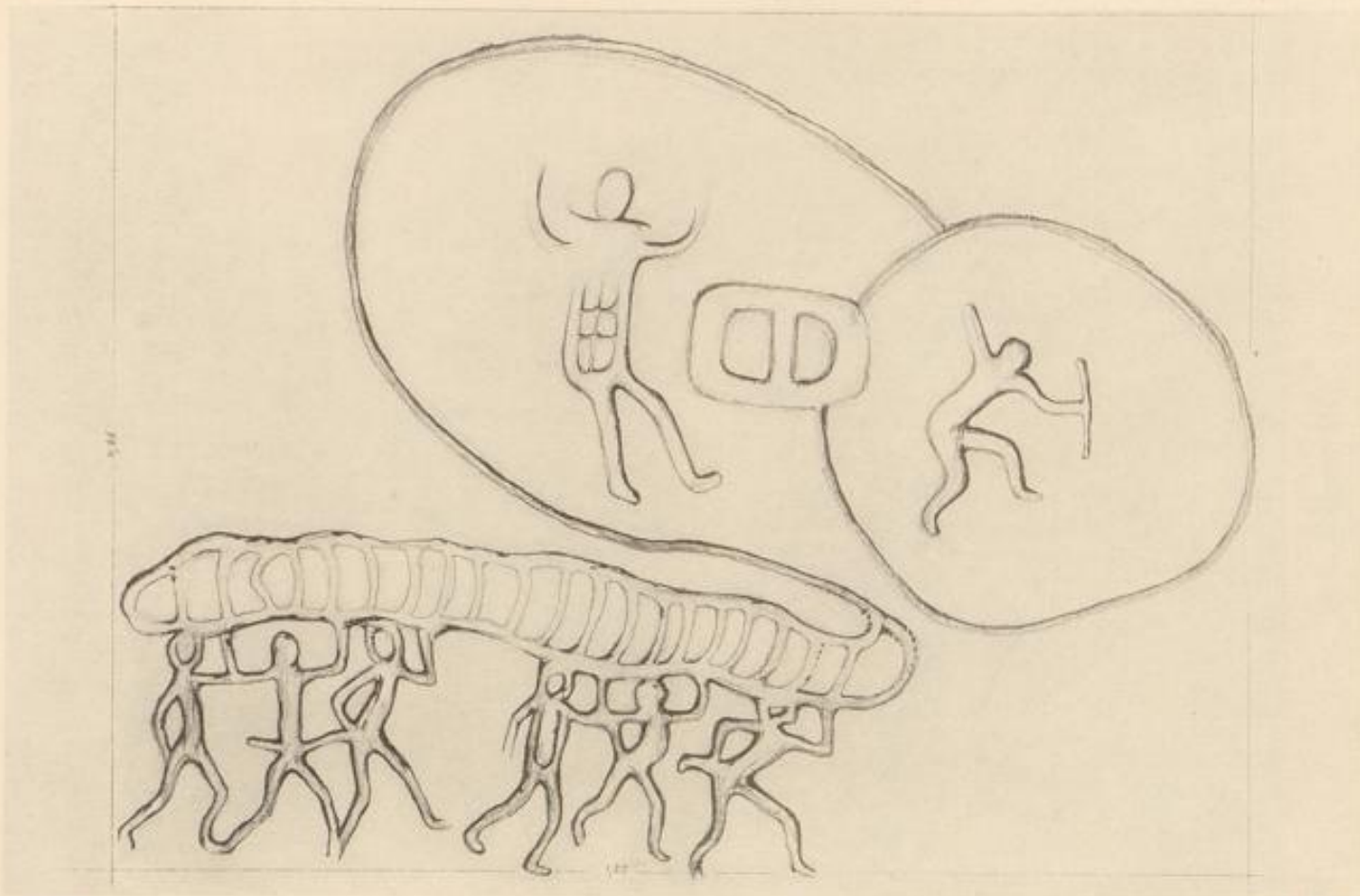
phot. Frobenius

Tel Issaghen Ic

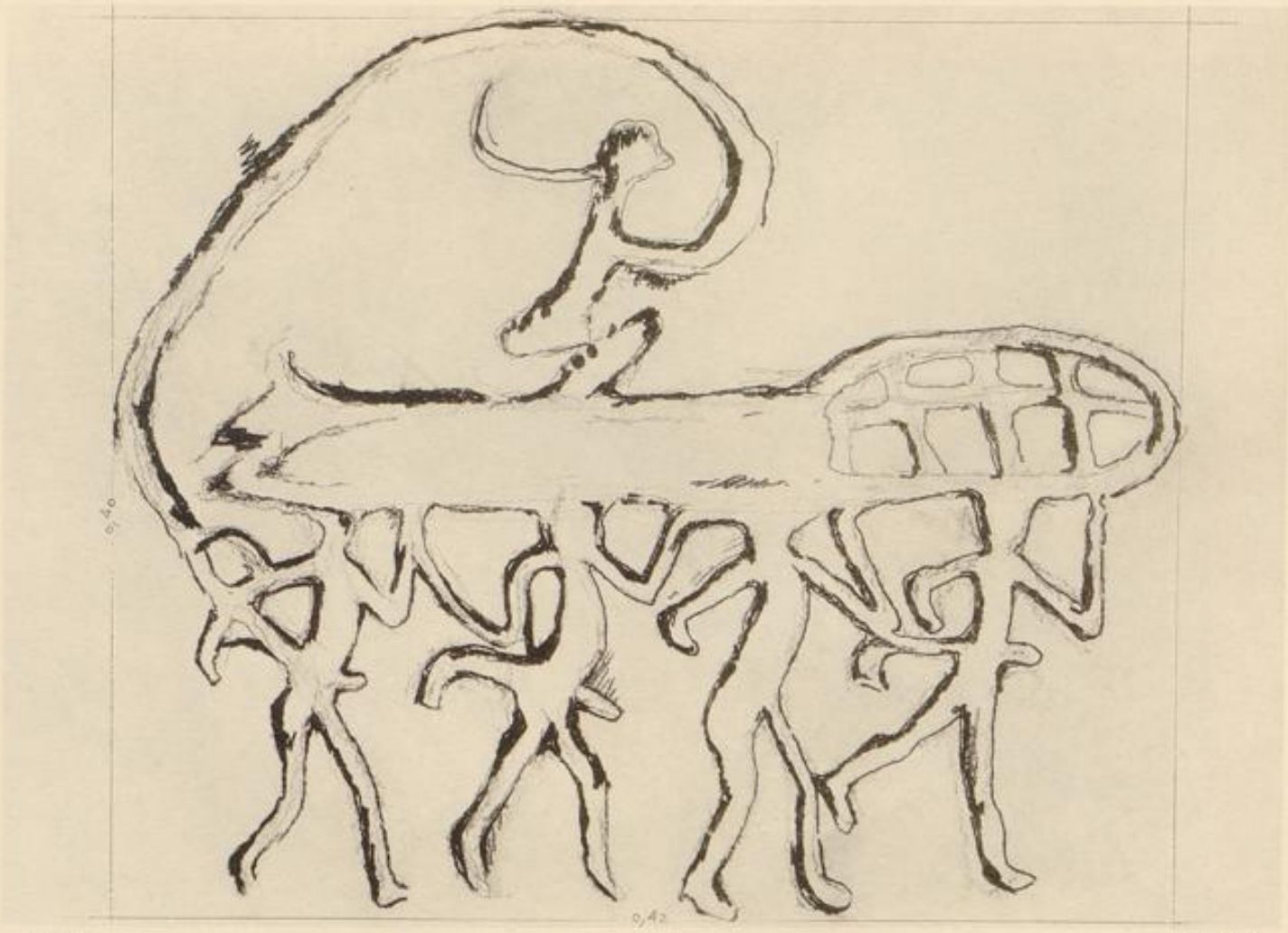
1317 a) Tel Issaghen II *cop. Cuno*

1303 b) Tel Issaghen Ia *cop. Cuno*

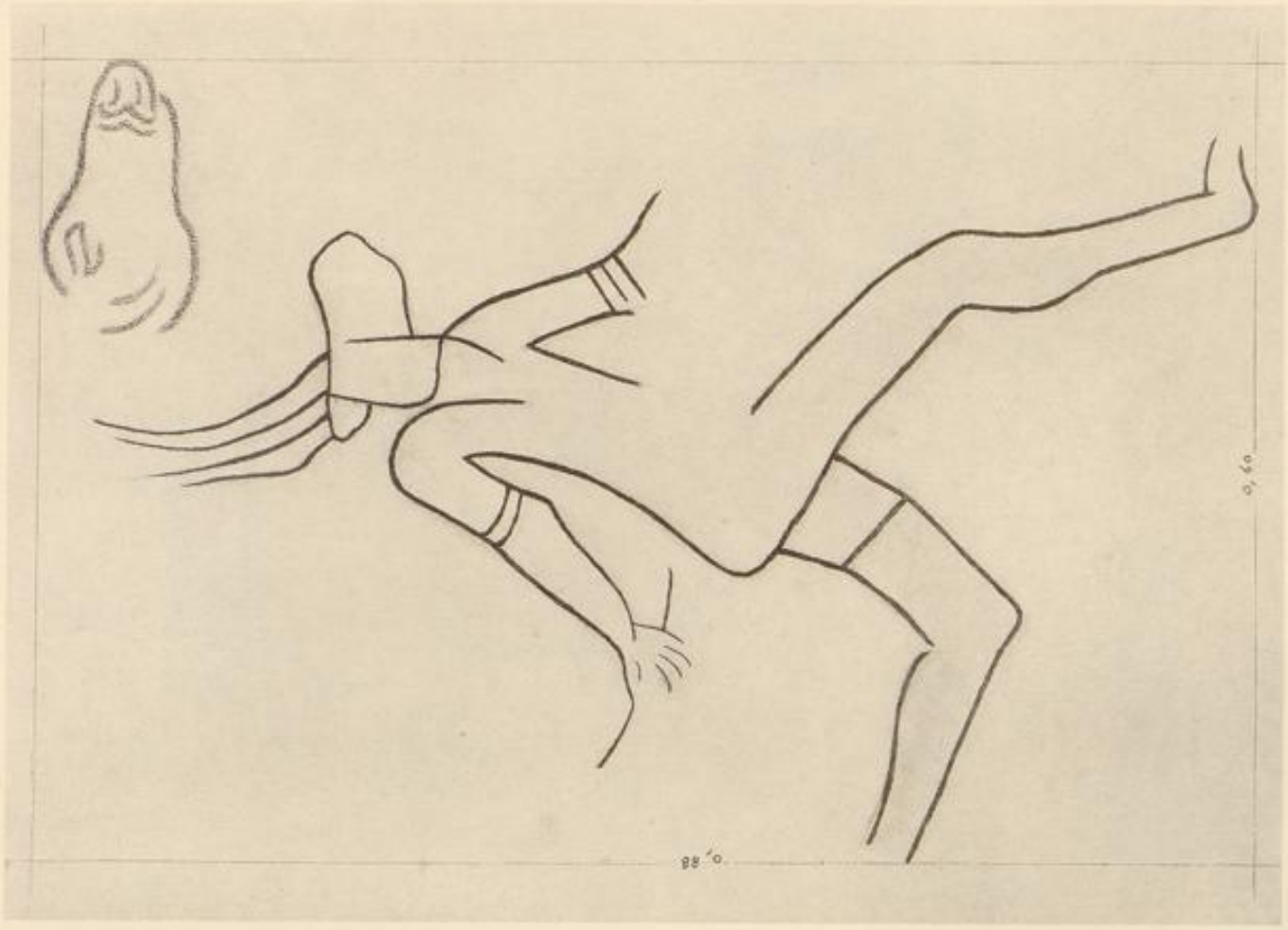
phot. Frobenius



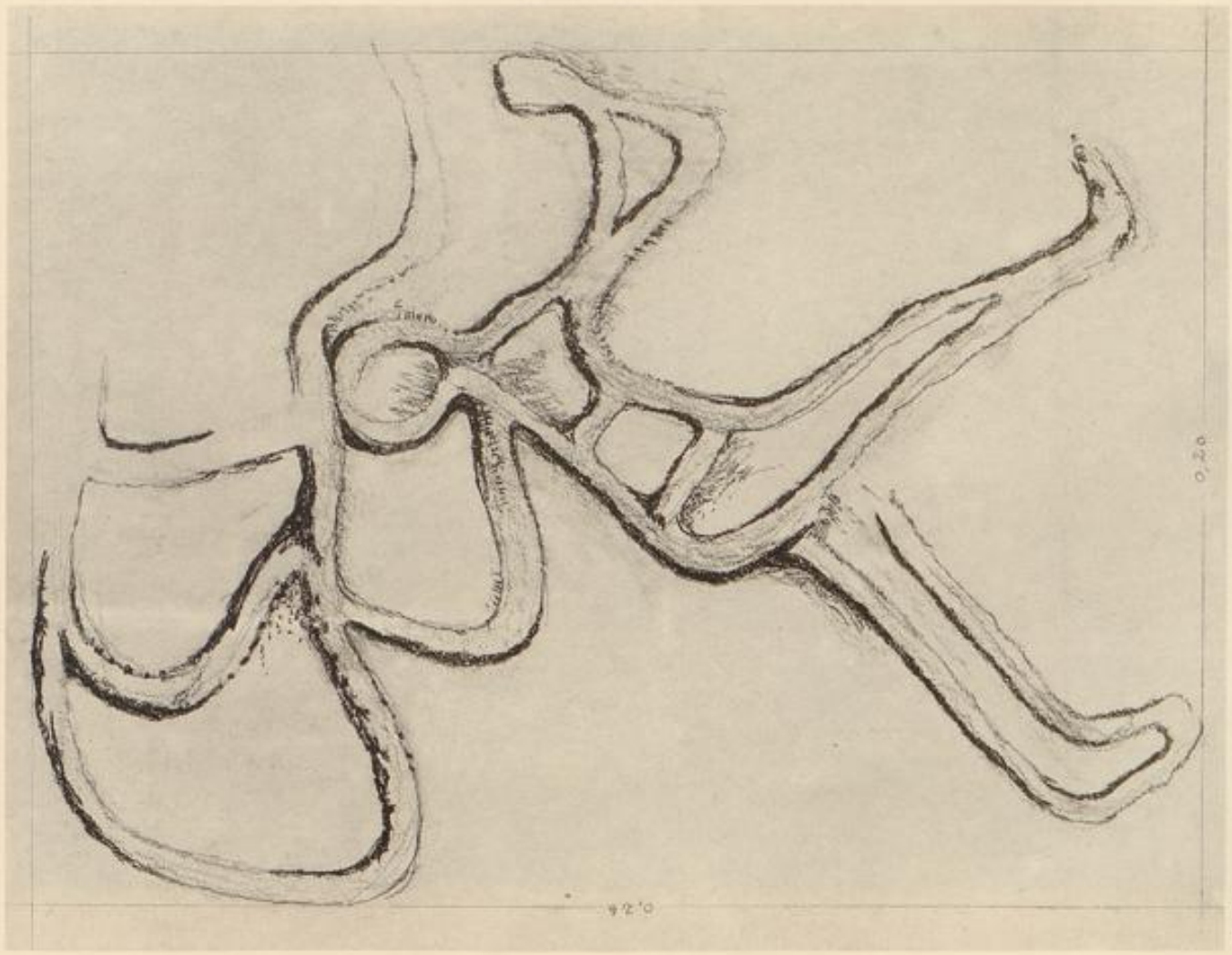
1322 a) Tel Issaghen II *cop. Cuno*



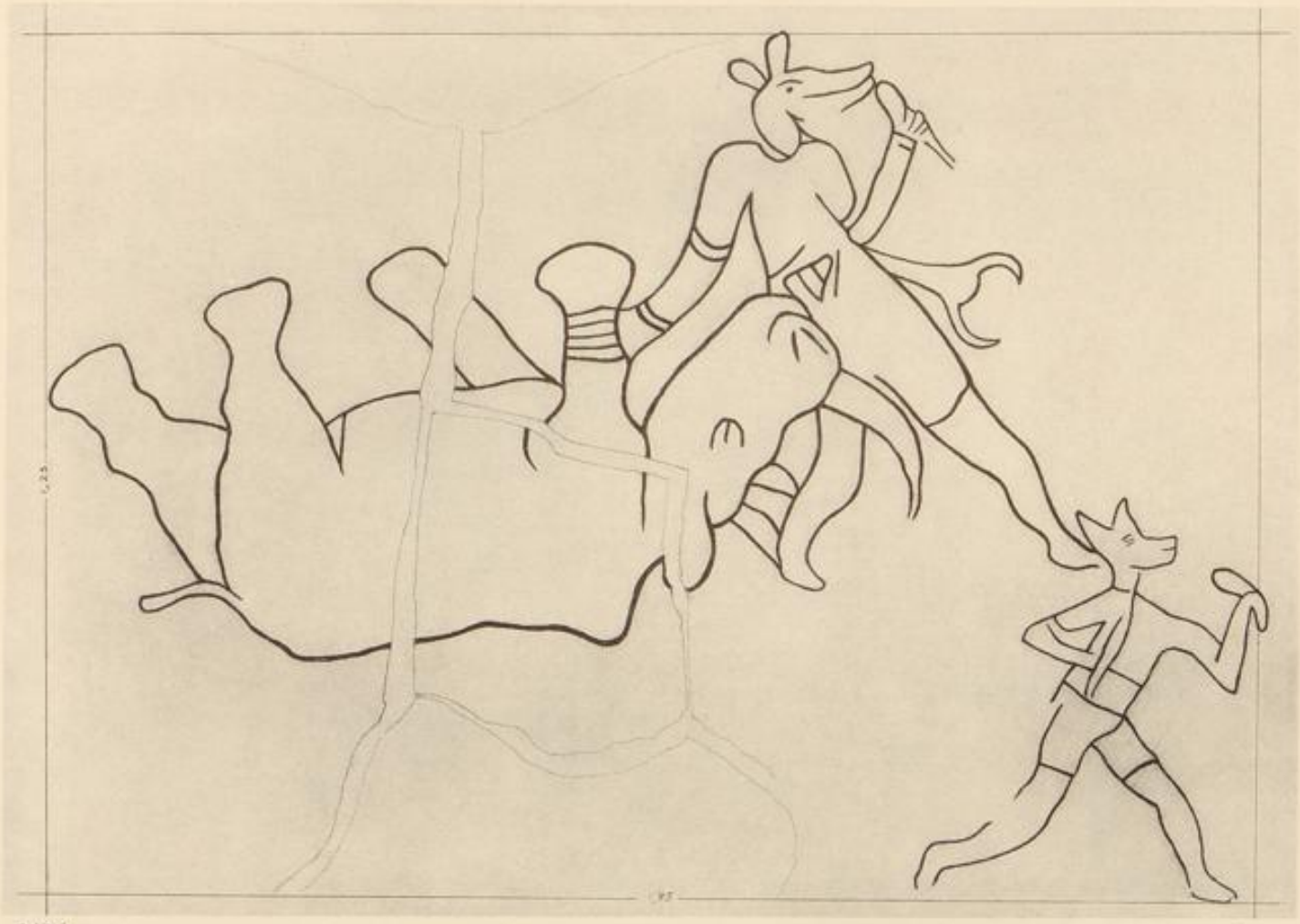
1320 b) Tel Issaghen II *cop. Cuno*



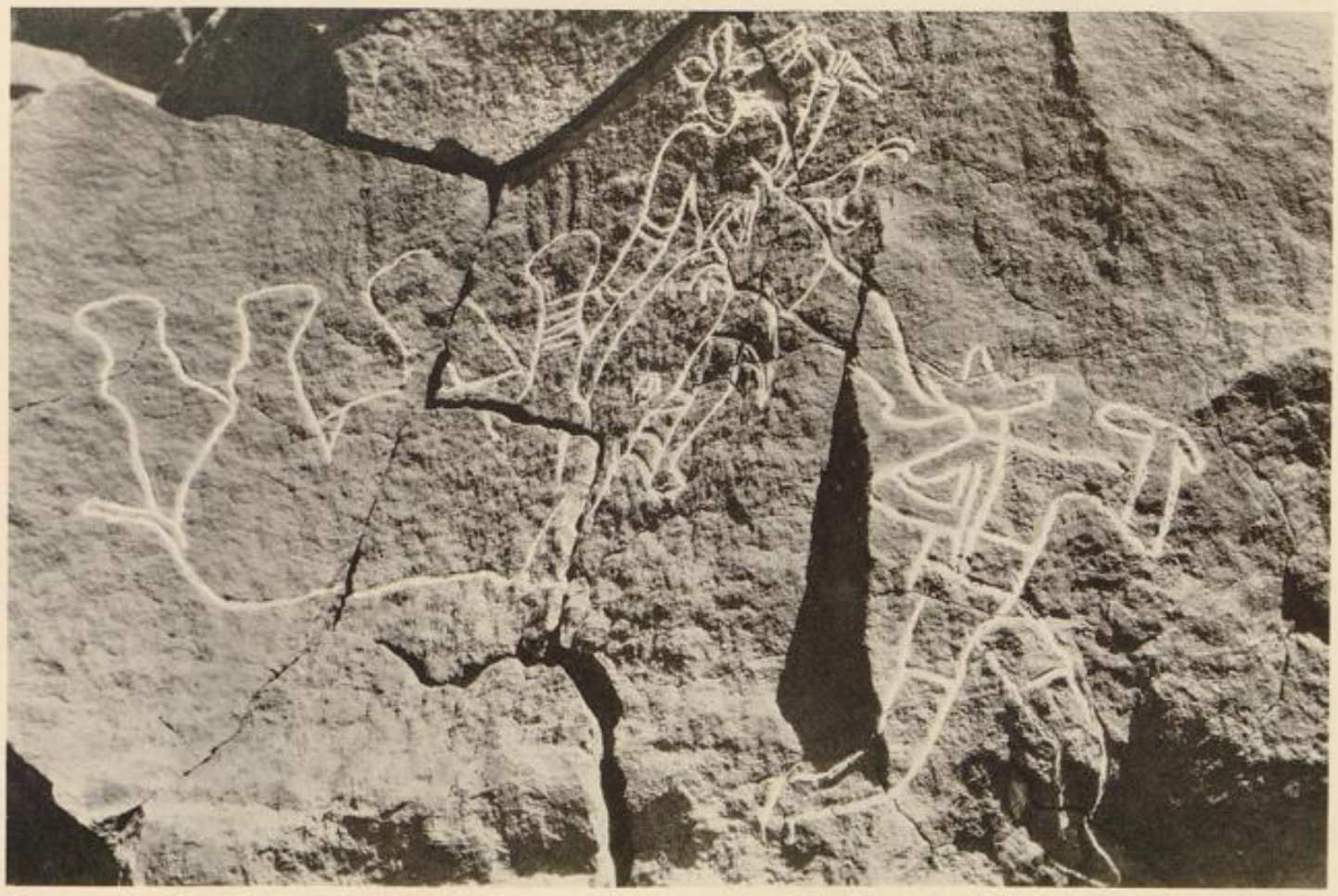
1410 b) In Habeter IIId cop. Cuno



1330 a) Tel Issaghen II cop. Cuno

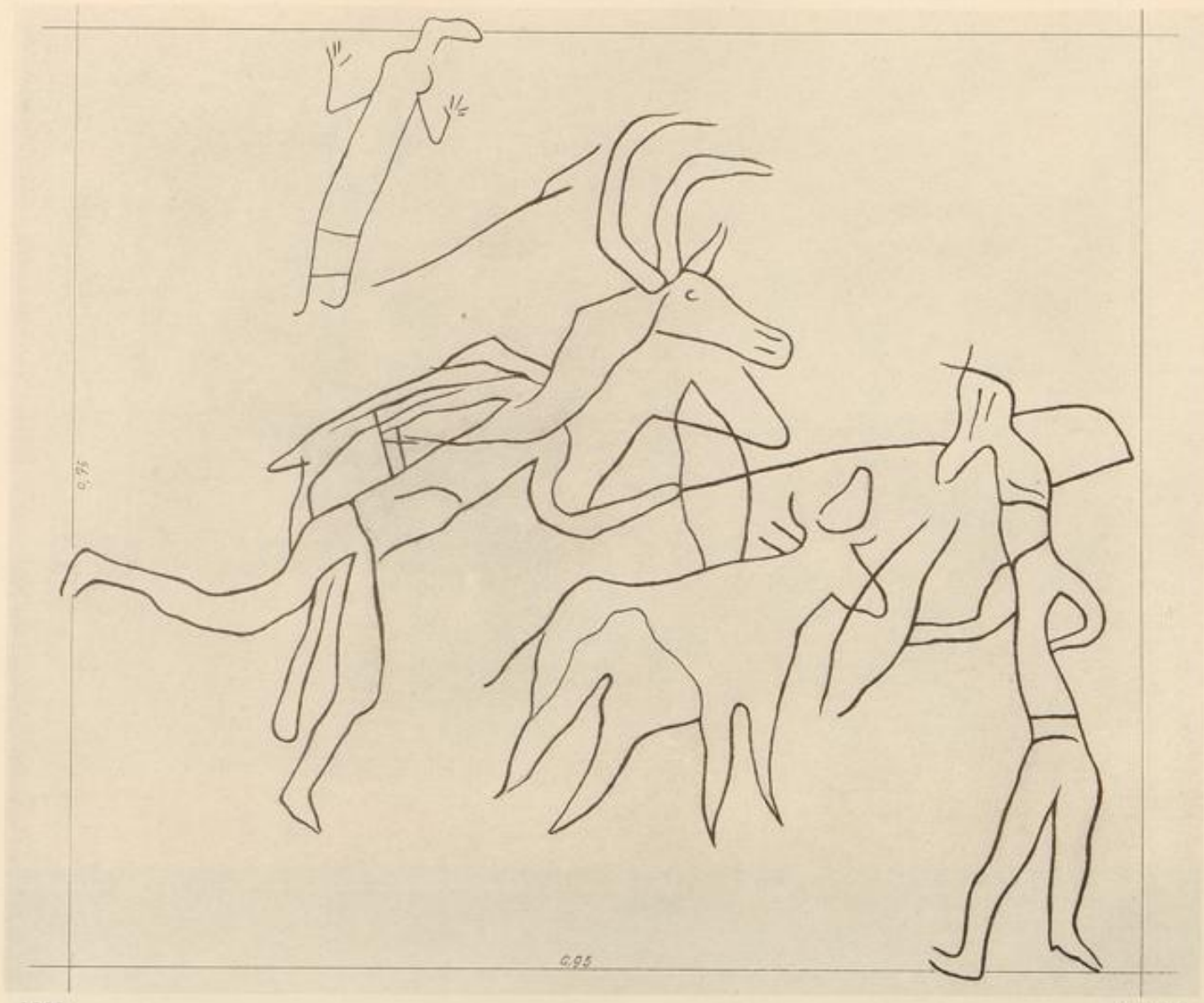


1416 cop. Cuno



phot. Frobenius

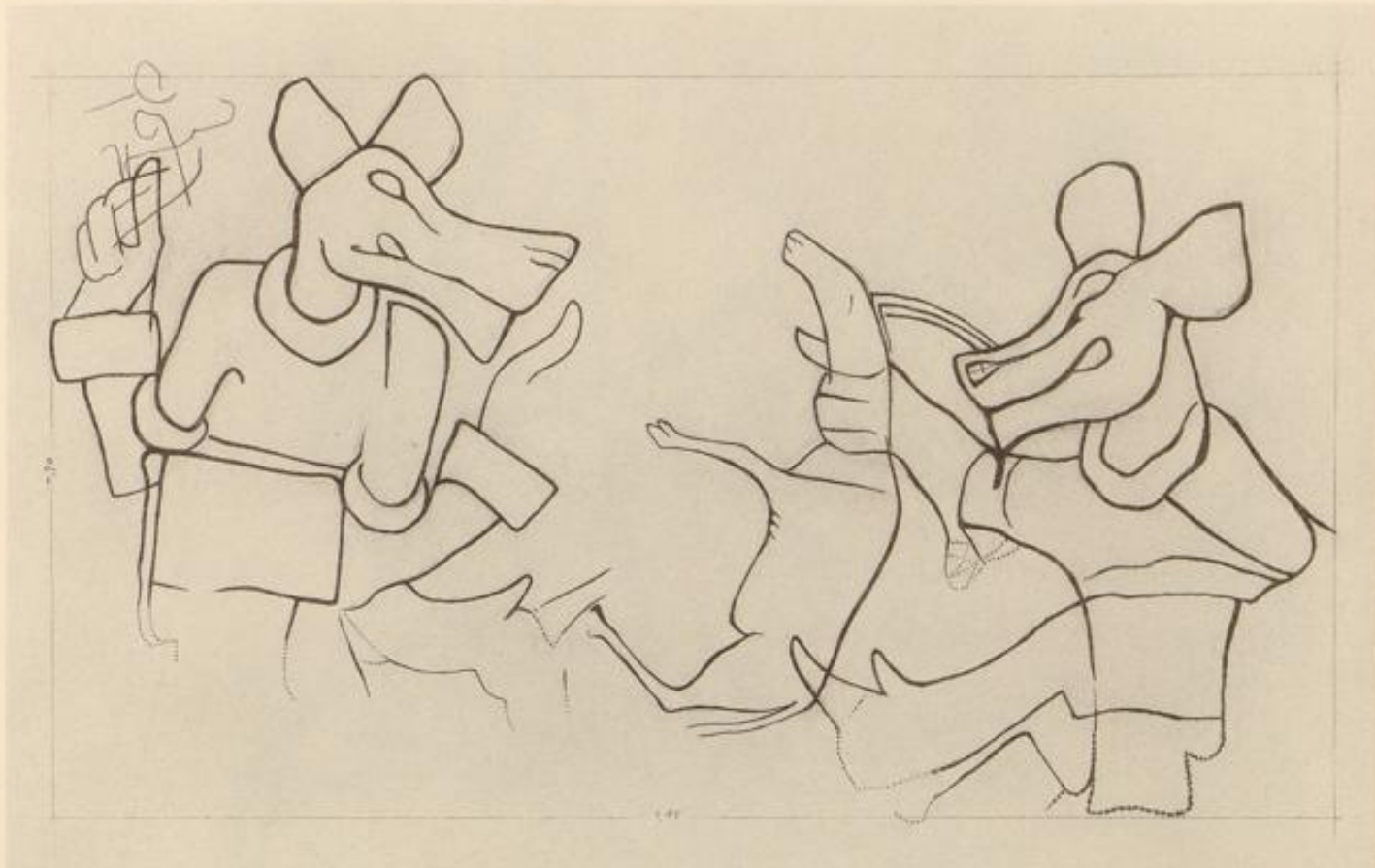
In Habeter IIId



1293 *cop. Cuno*

phot. Frobenius

Tel Issaghen Ia



1373 *cop. Cuno*

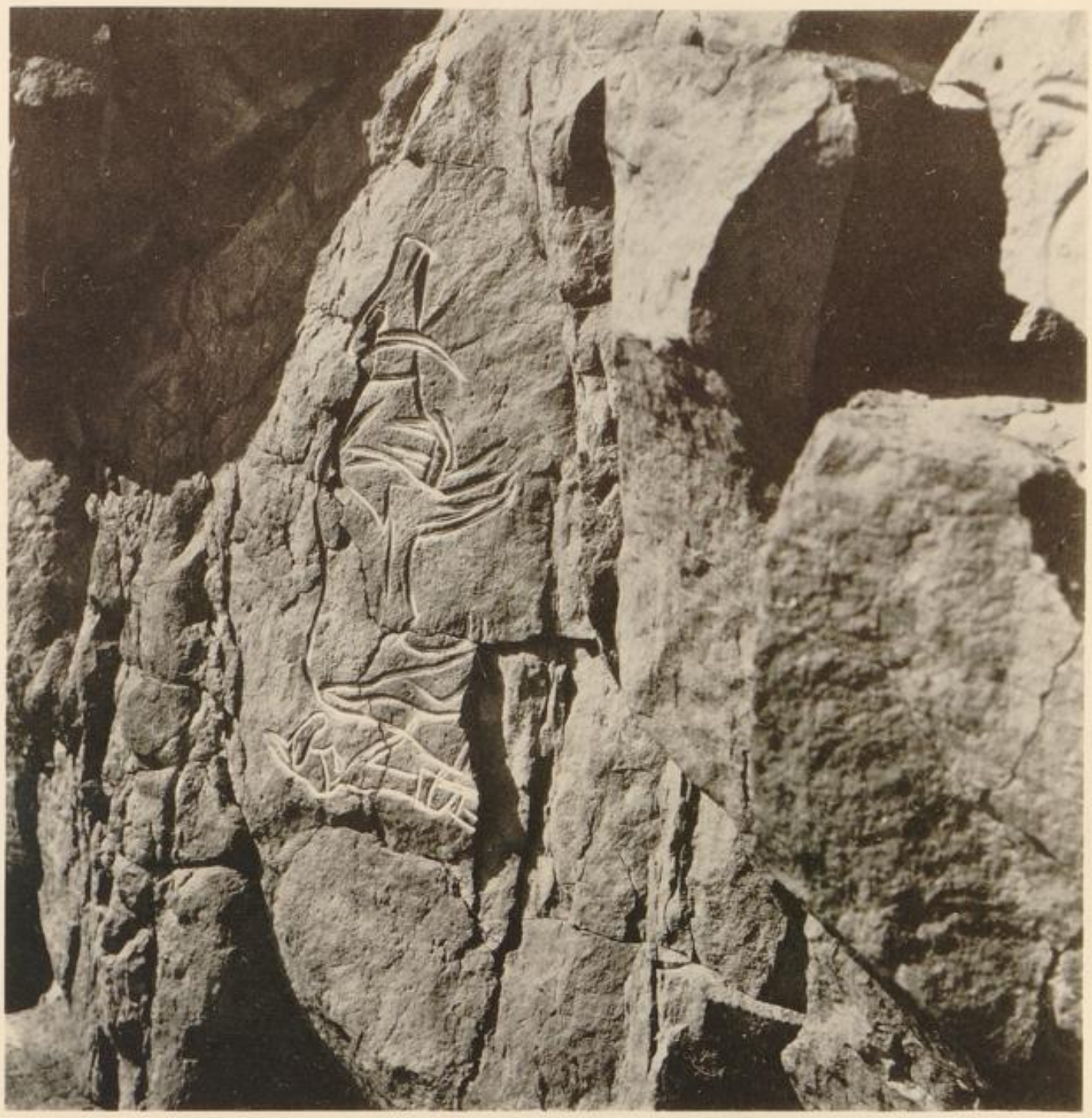
phot. Frobenius

In Habeter II

exp. Cuno

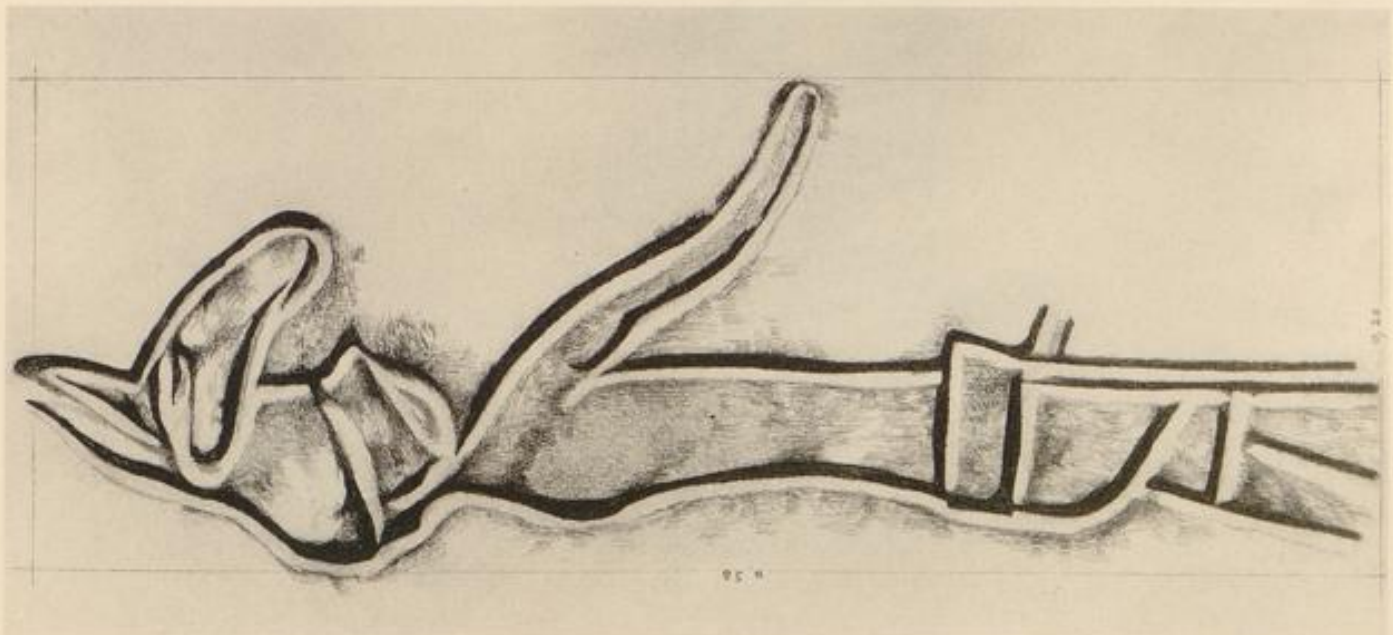
In Habeter IIIe

1434



phot. Frobenius

In Habeter IIIe



cop. Cuno

1435

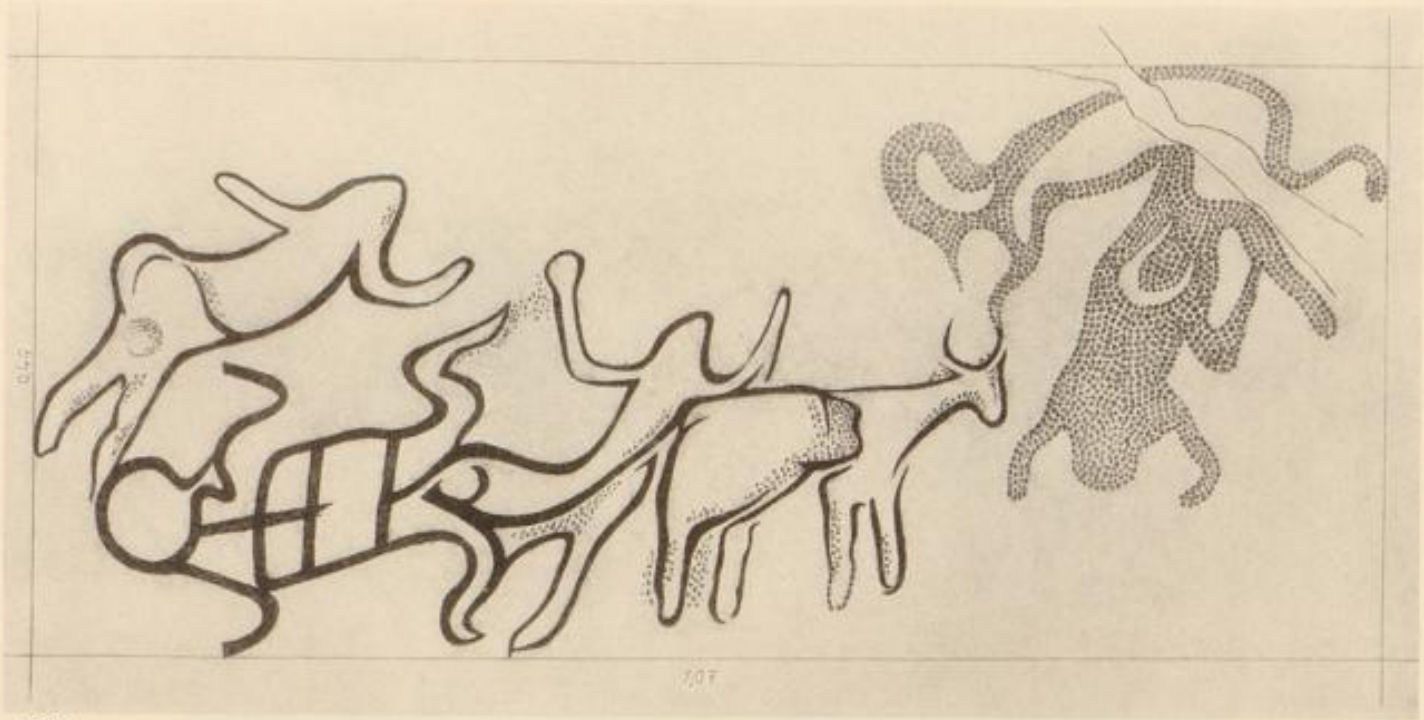
cop. Cuno

1437 b)

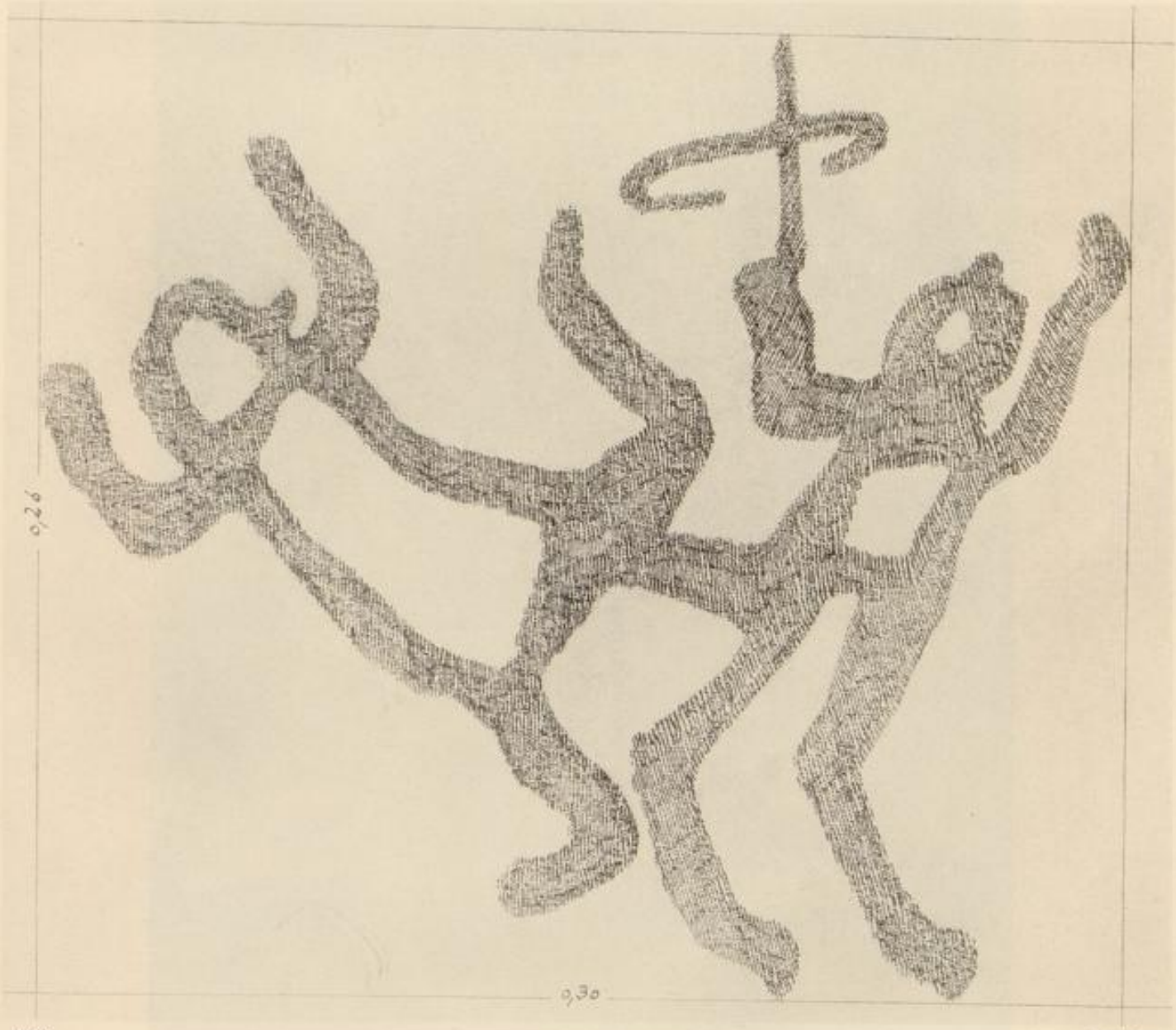
In Habeter IIIe

cop. Cuno

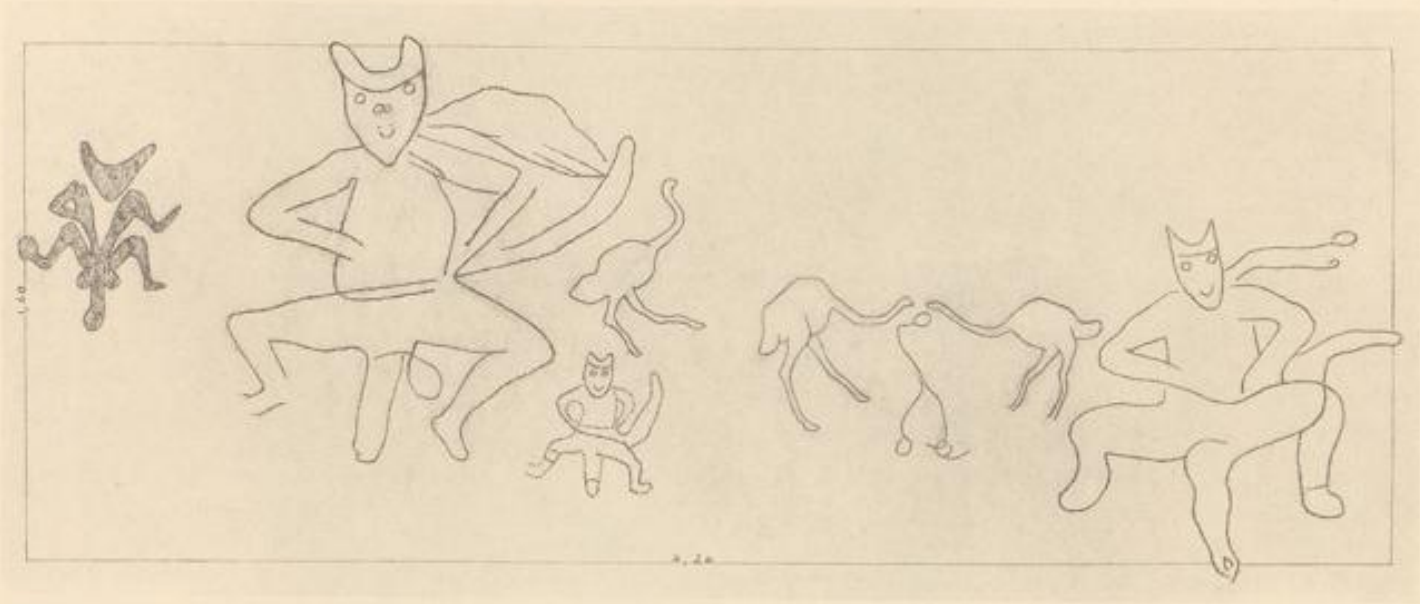
1436 a)



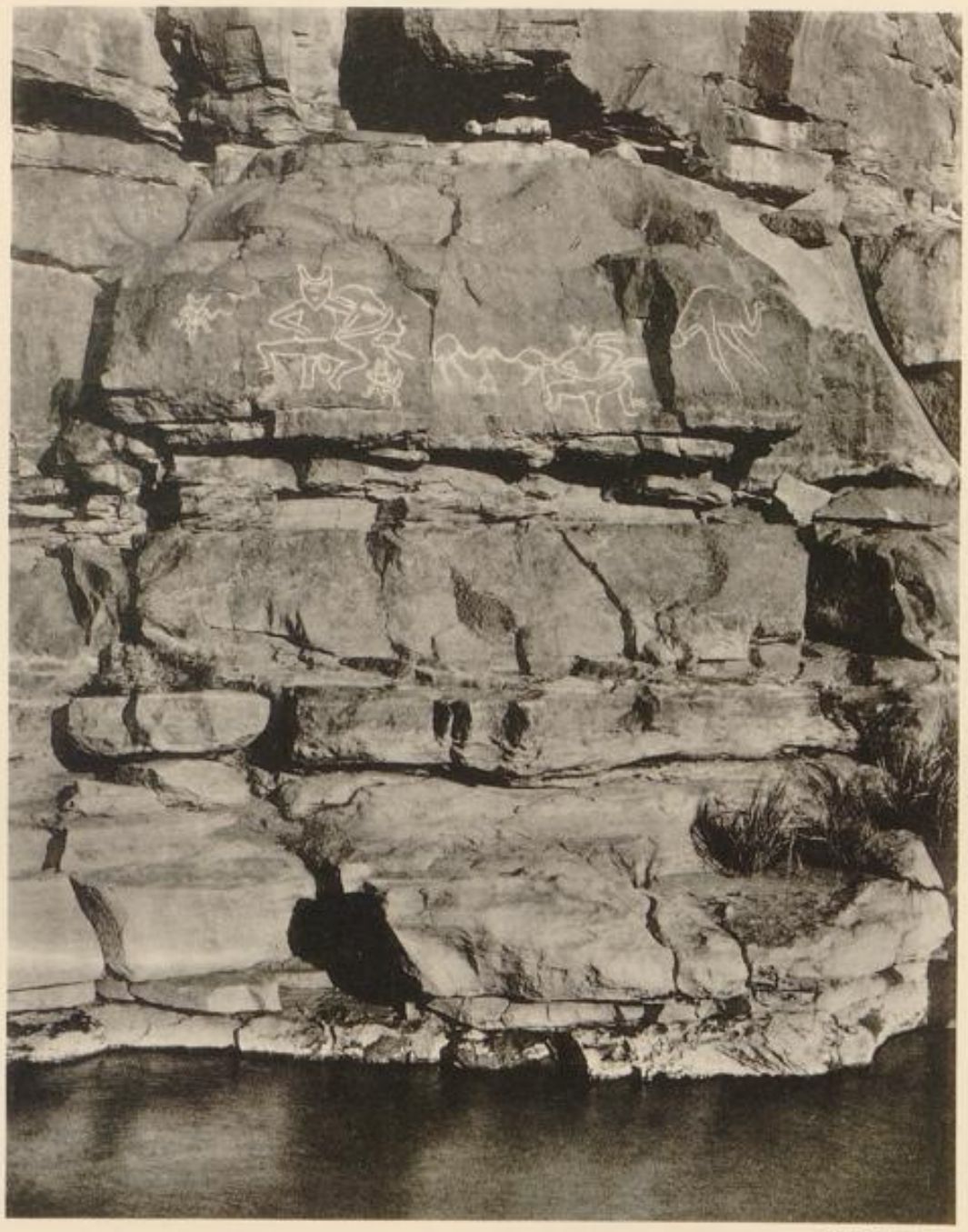
1295 a) Tel Issaghen Ia cop. Cuno



1297 b) Tel Issaghen Ia cop. Cuno



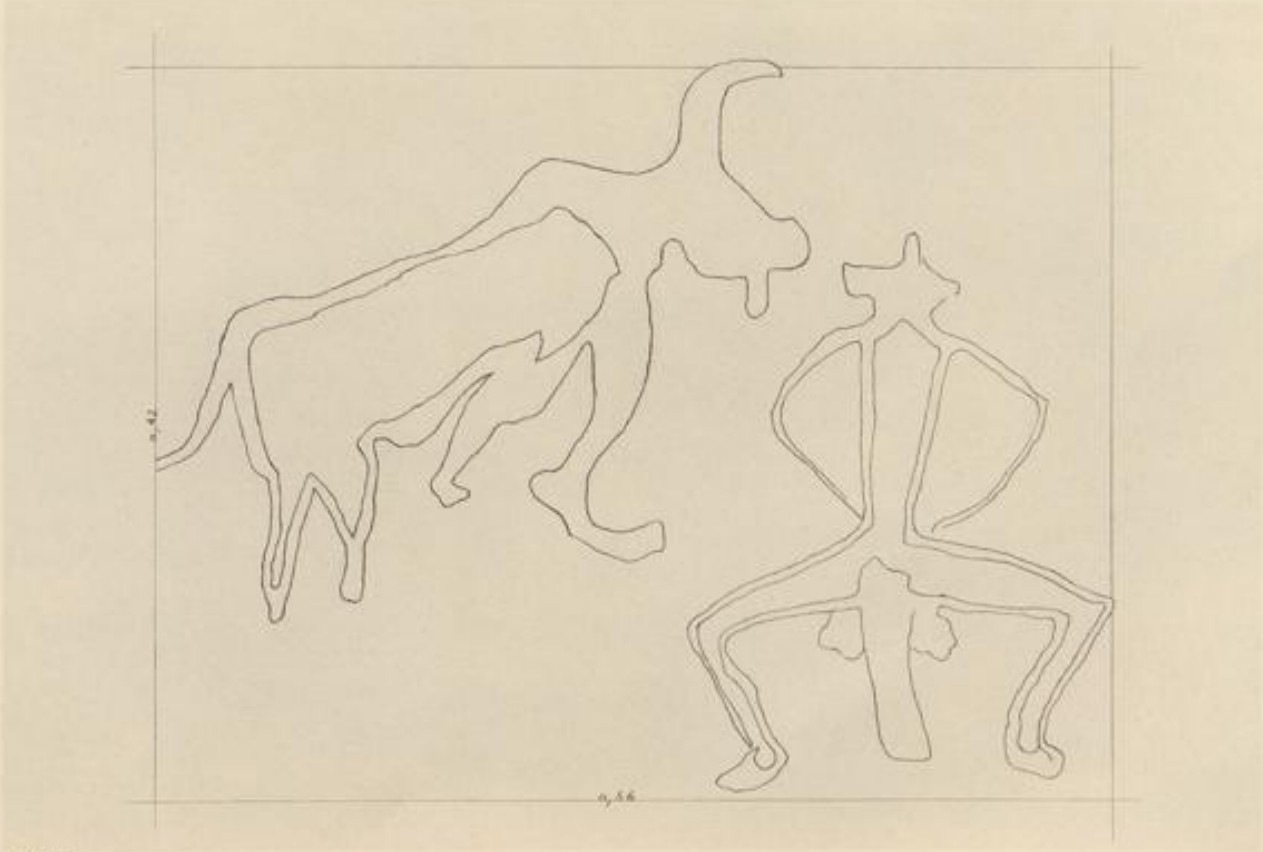
1362 *cop. Cimo*



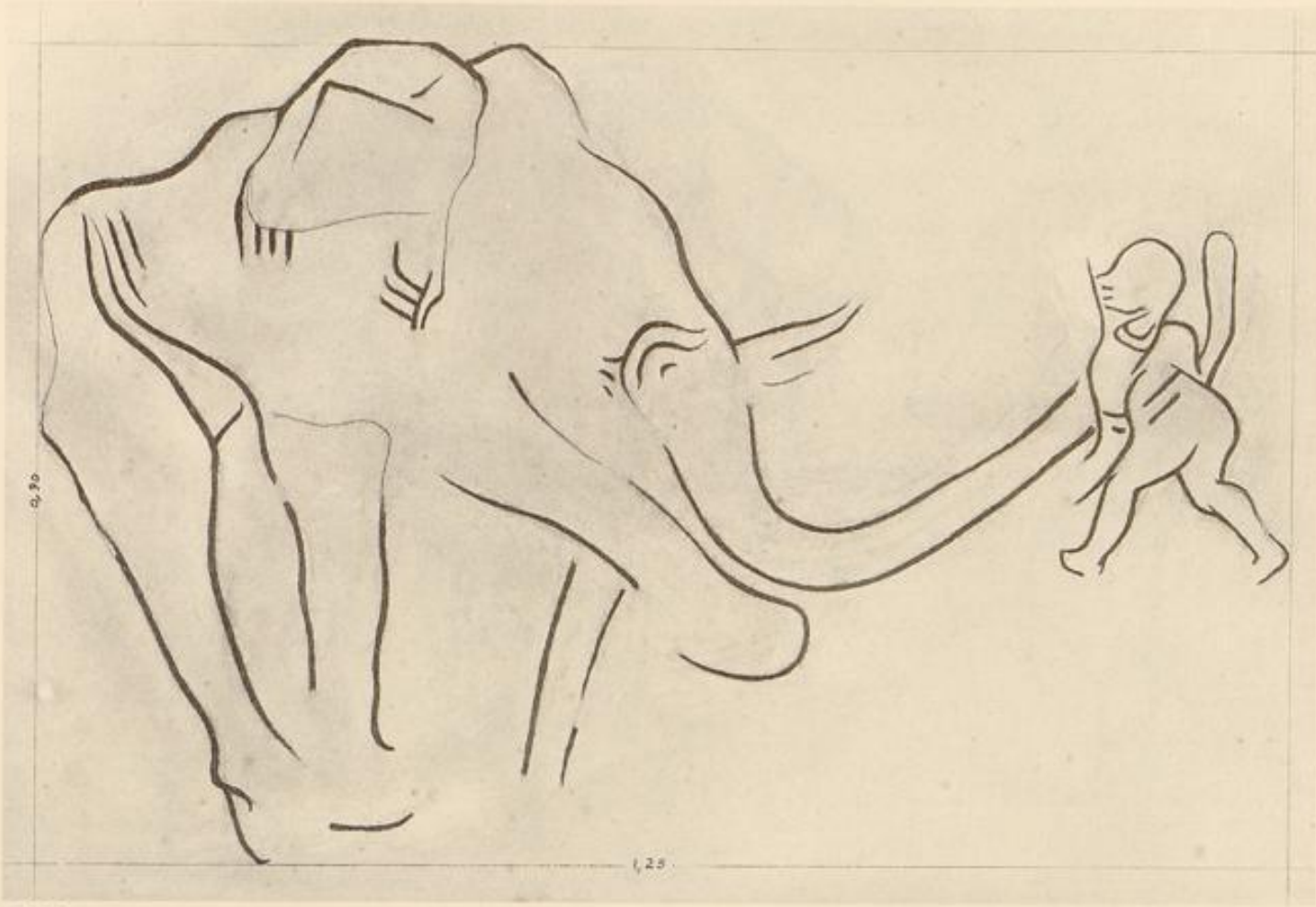
phot. Frobenius

In Habeter II

1428 a) In Habeter III e cop. Cuno



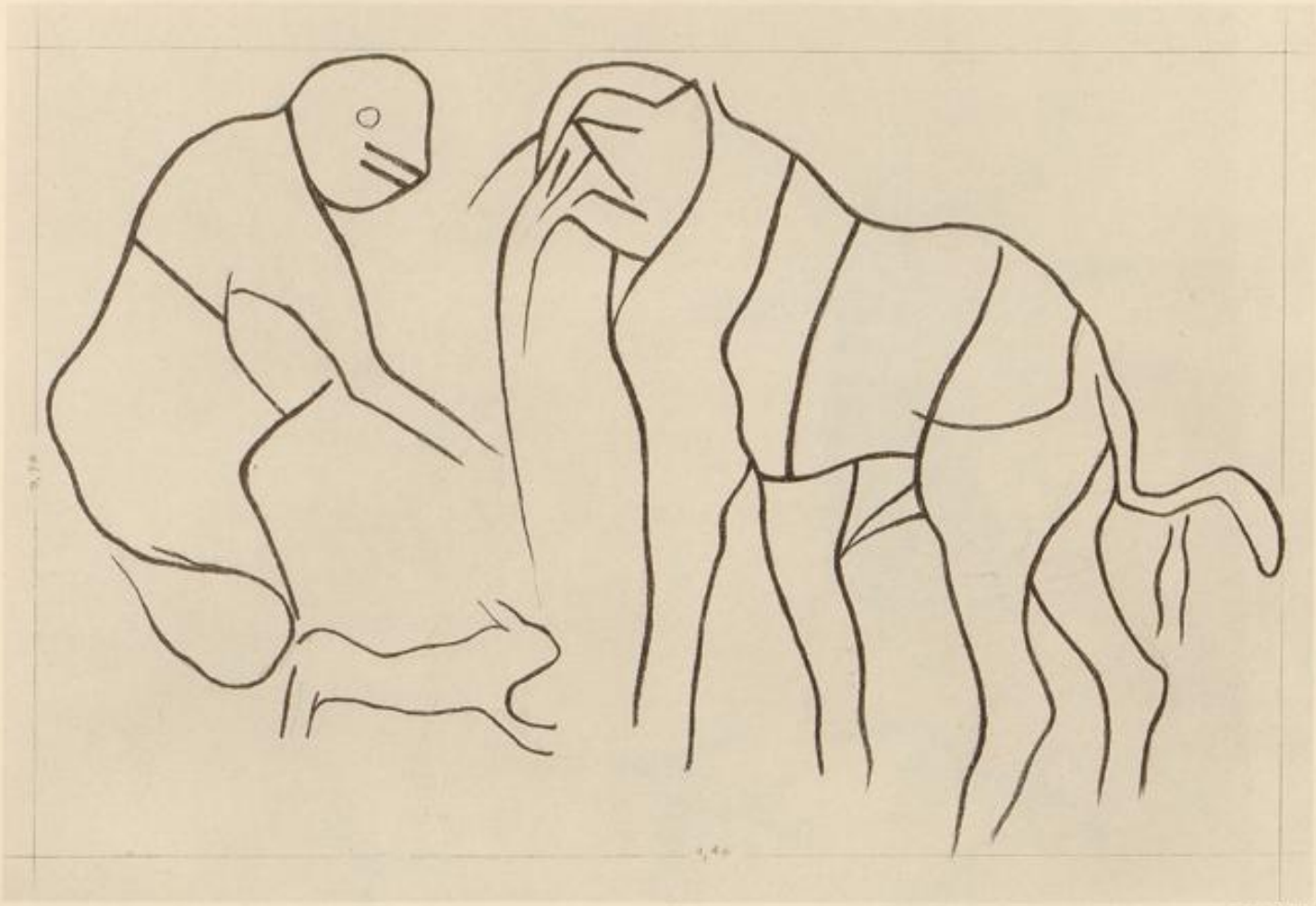
1387 b) In Habeter III b cop. Cuno



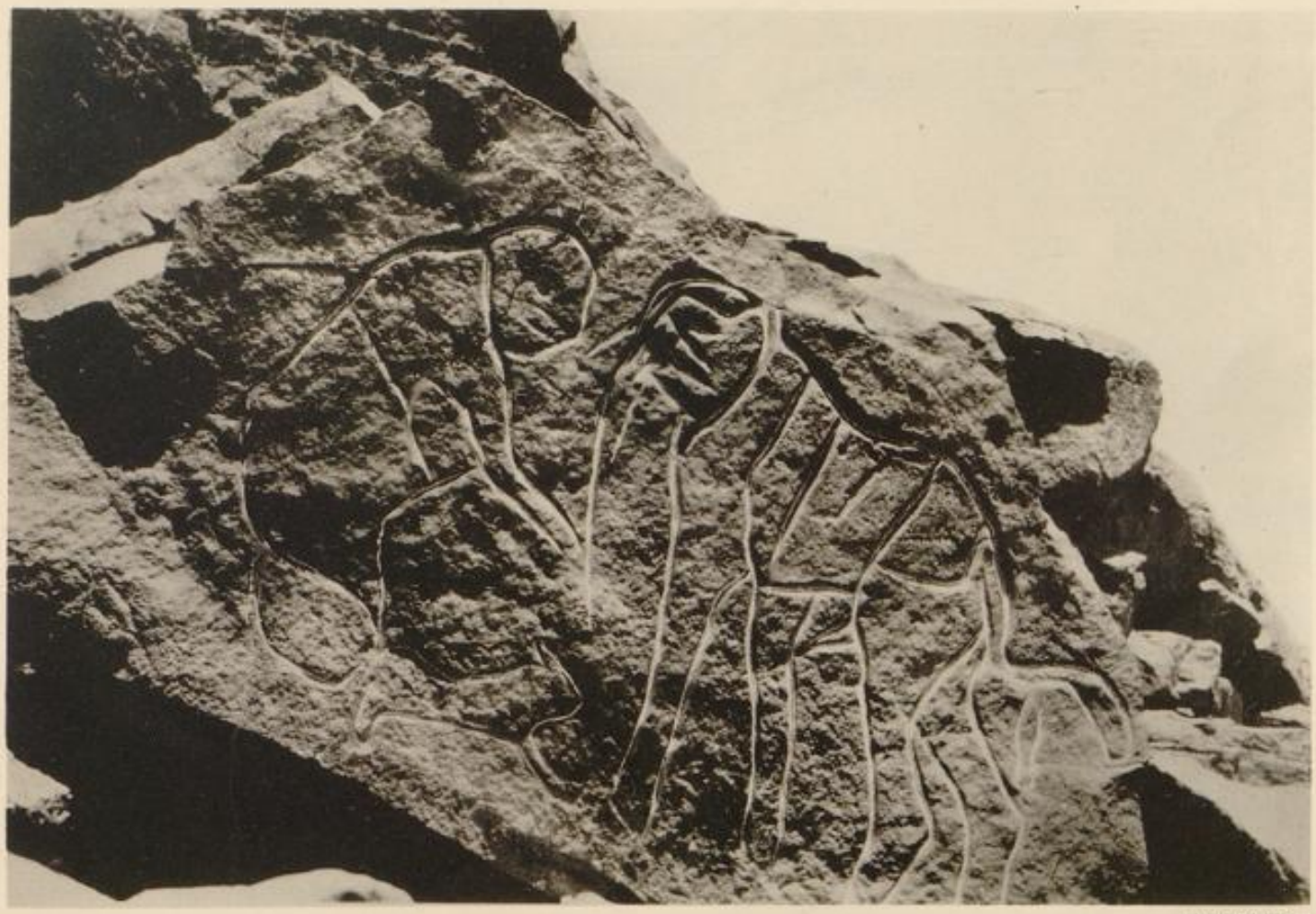
1395 *cop. Sime*

phot. Frobenius

In Habeter III c

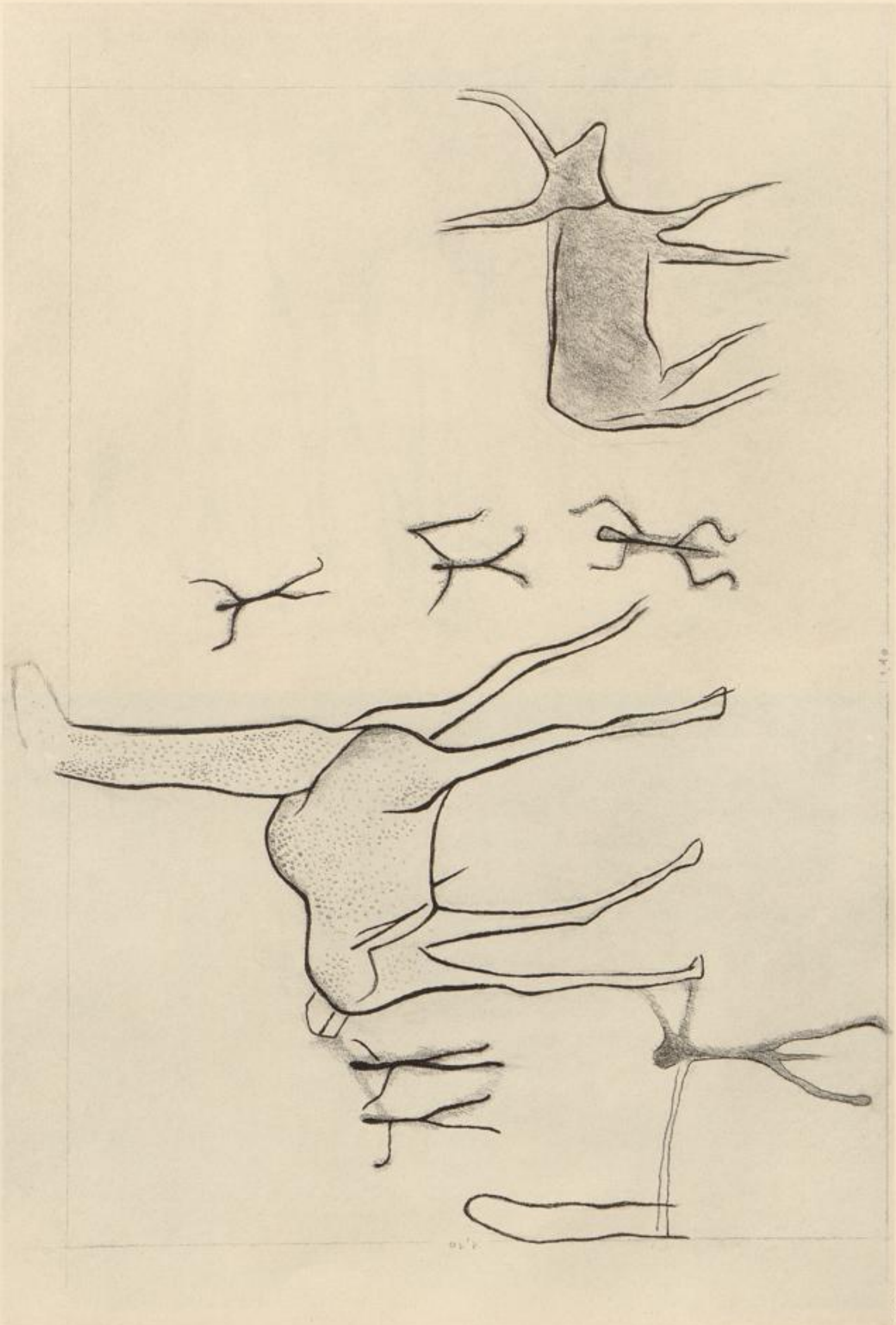


1388 cop. Cuno



phot. Frobenius

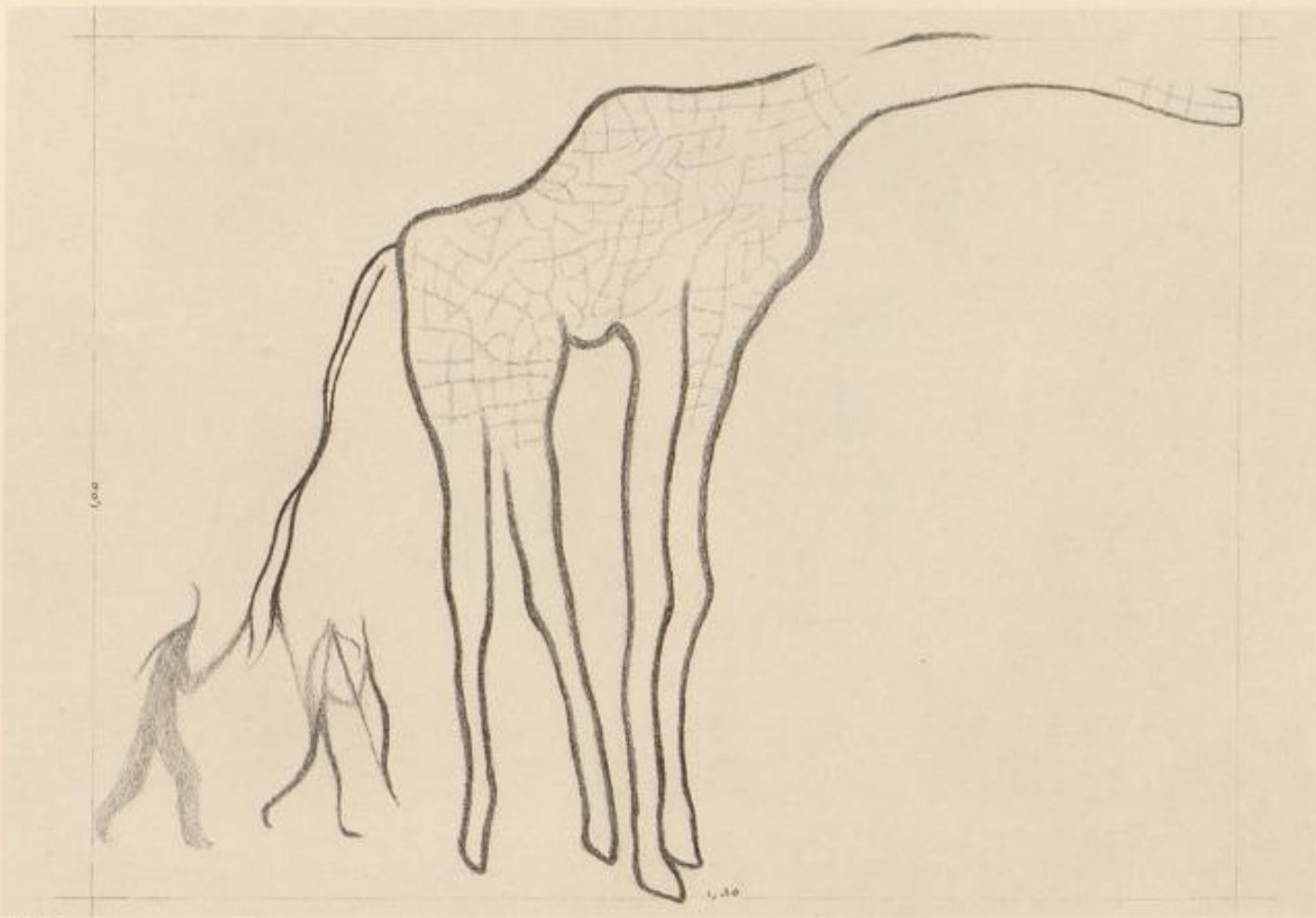
In Habeter IIIb



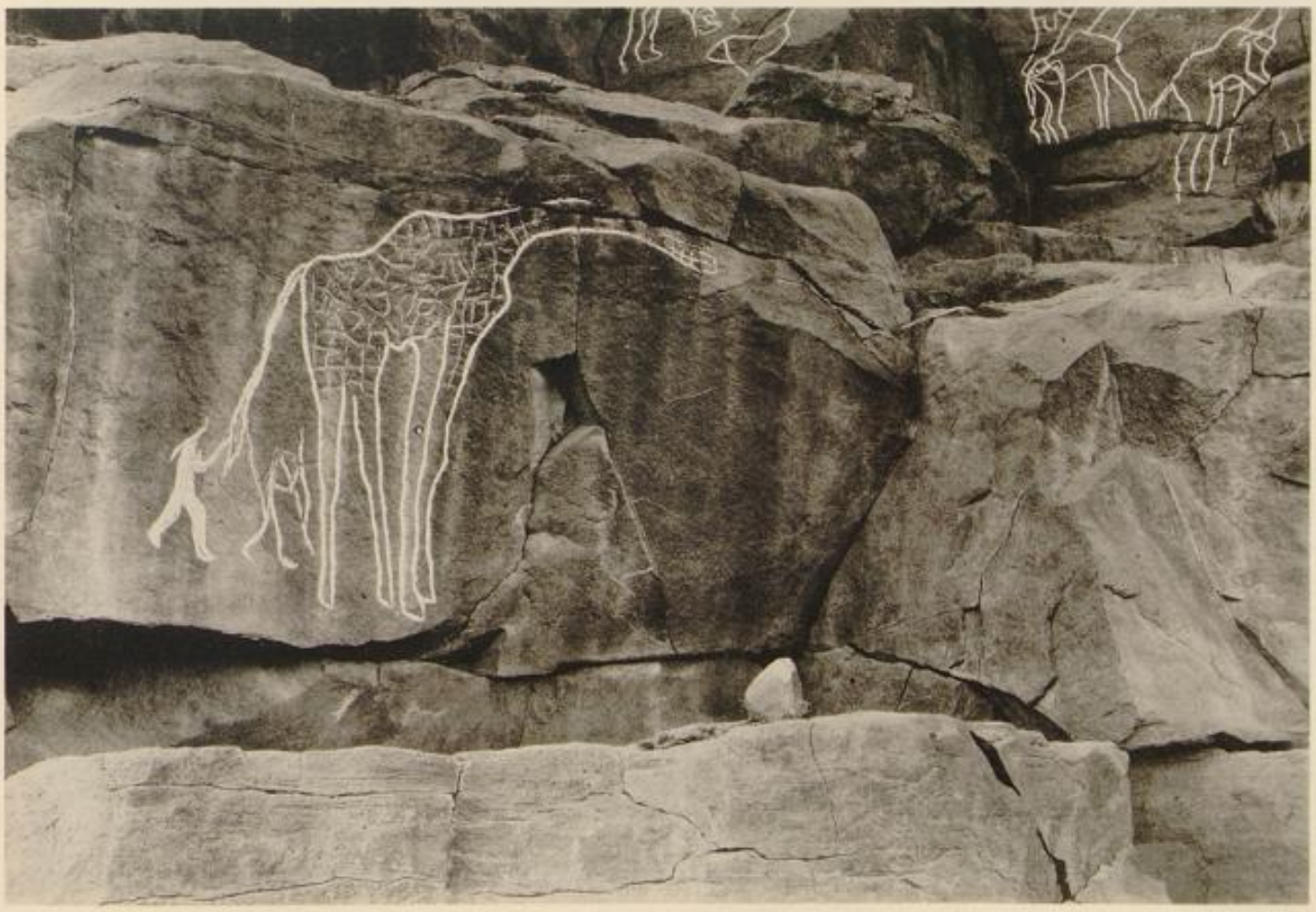
In Habeter II

1366

cop. Cuno



1415 *cop. Cuno*

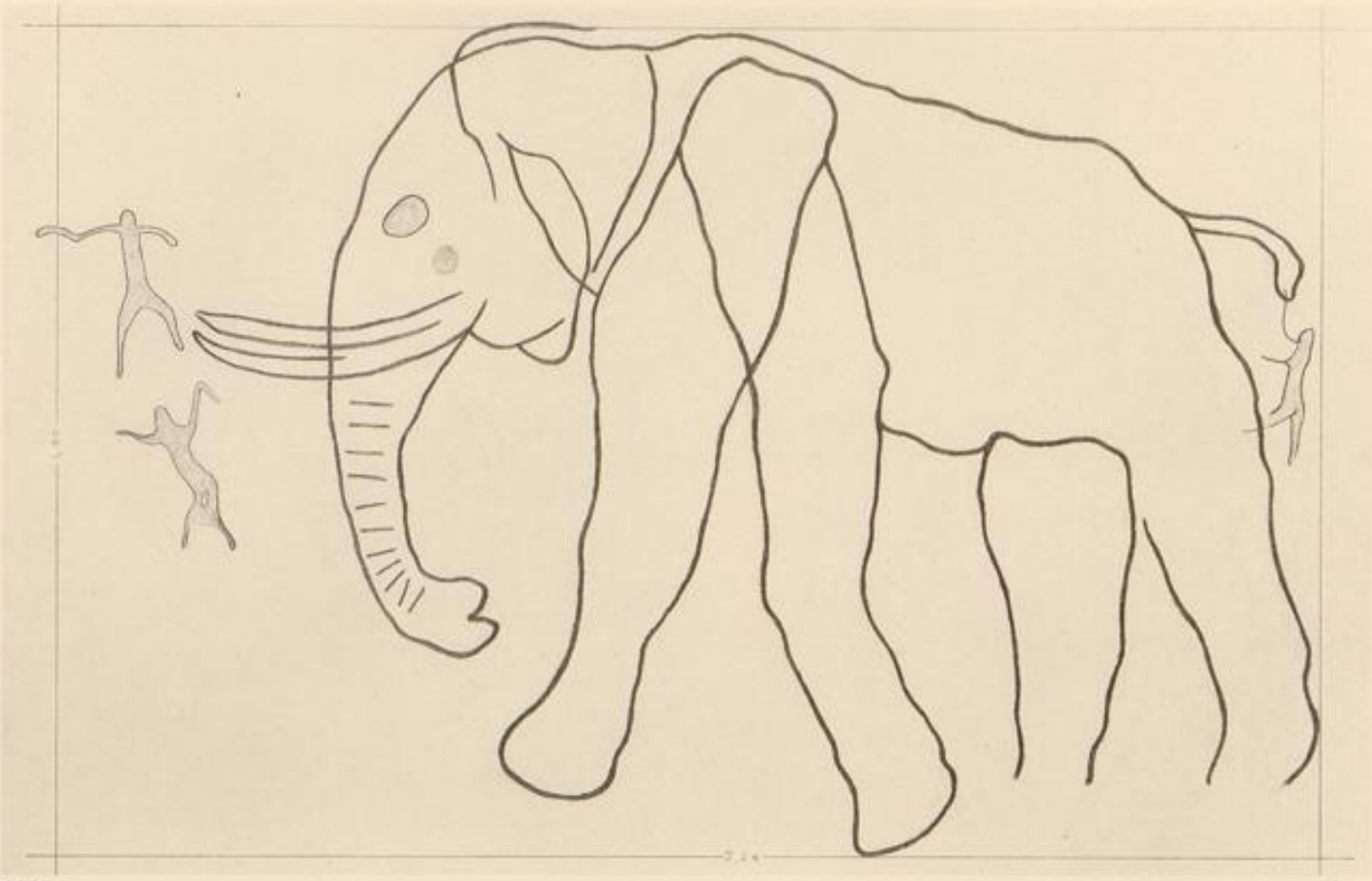


phot. Frobenius

In Habeter IIId

1324 cop. Cuno

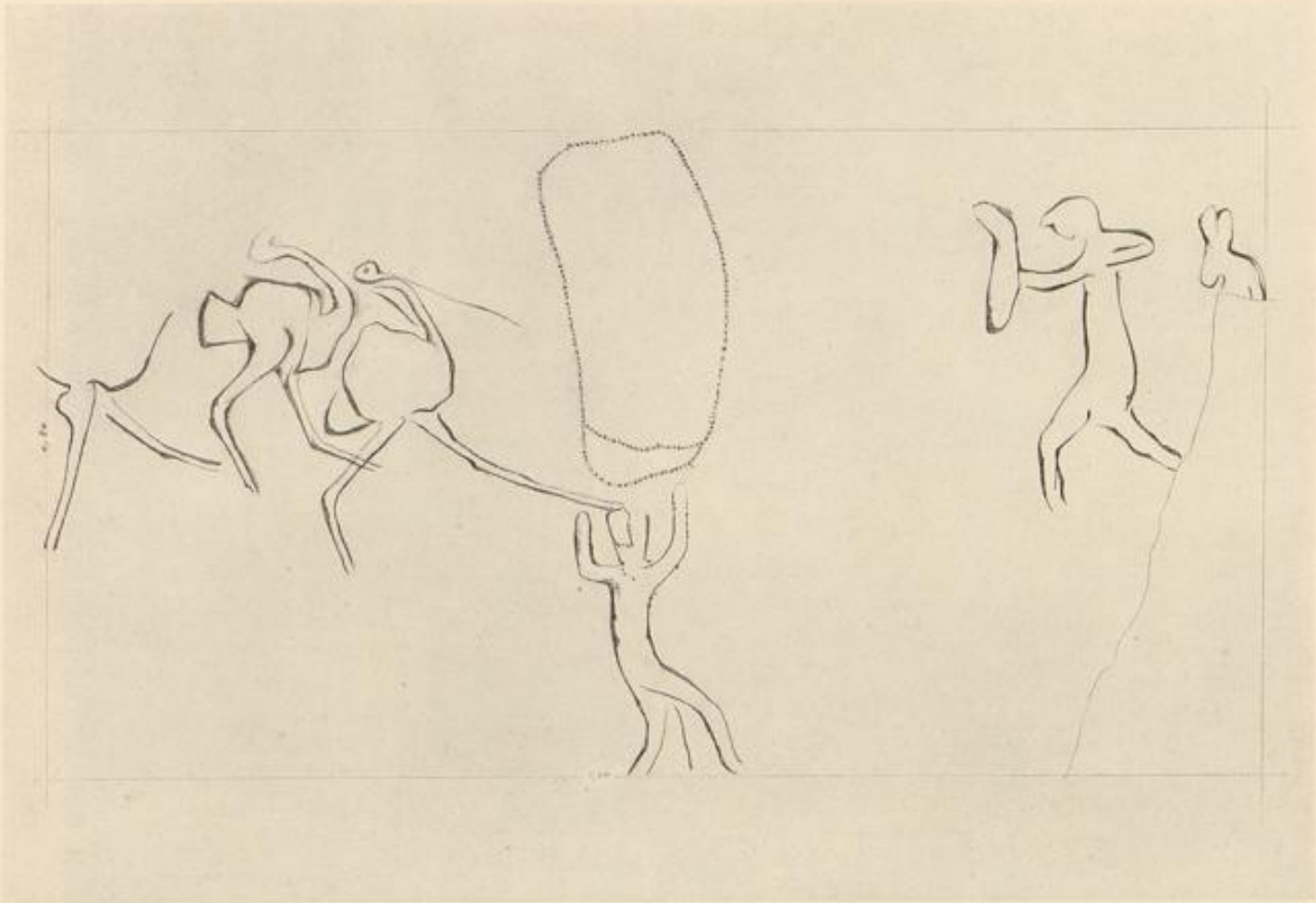
Tel Issaghen II phot. Frobenius



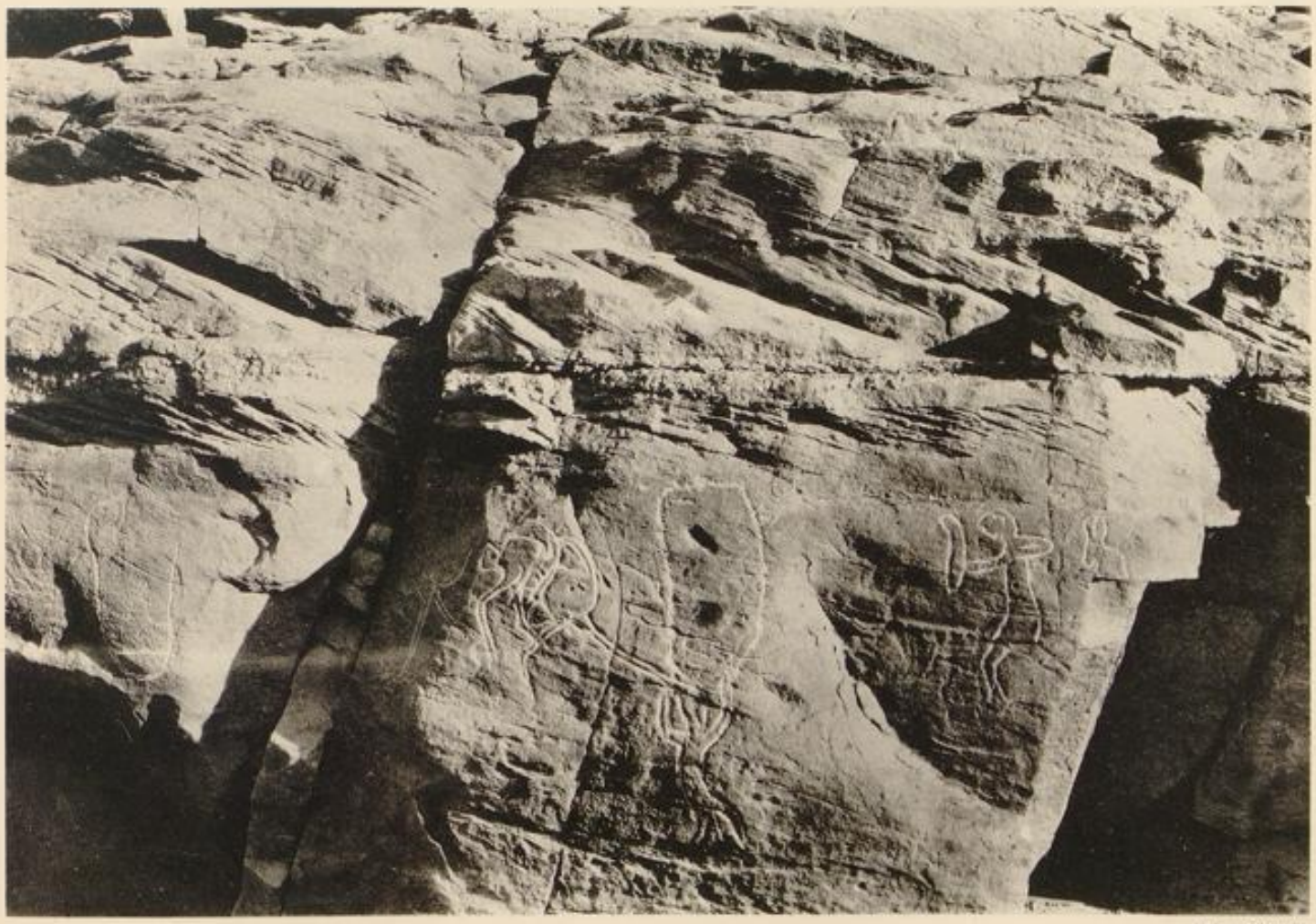
1406 cop. Cuno

a) In Habeter IIIc

1354 b) In Habeter II cop. Cuno

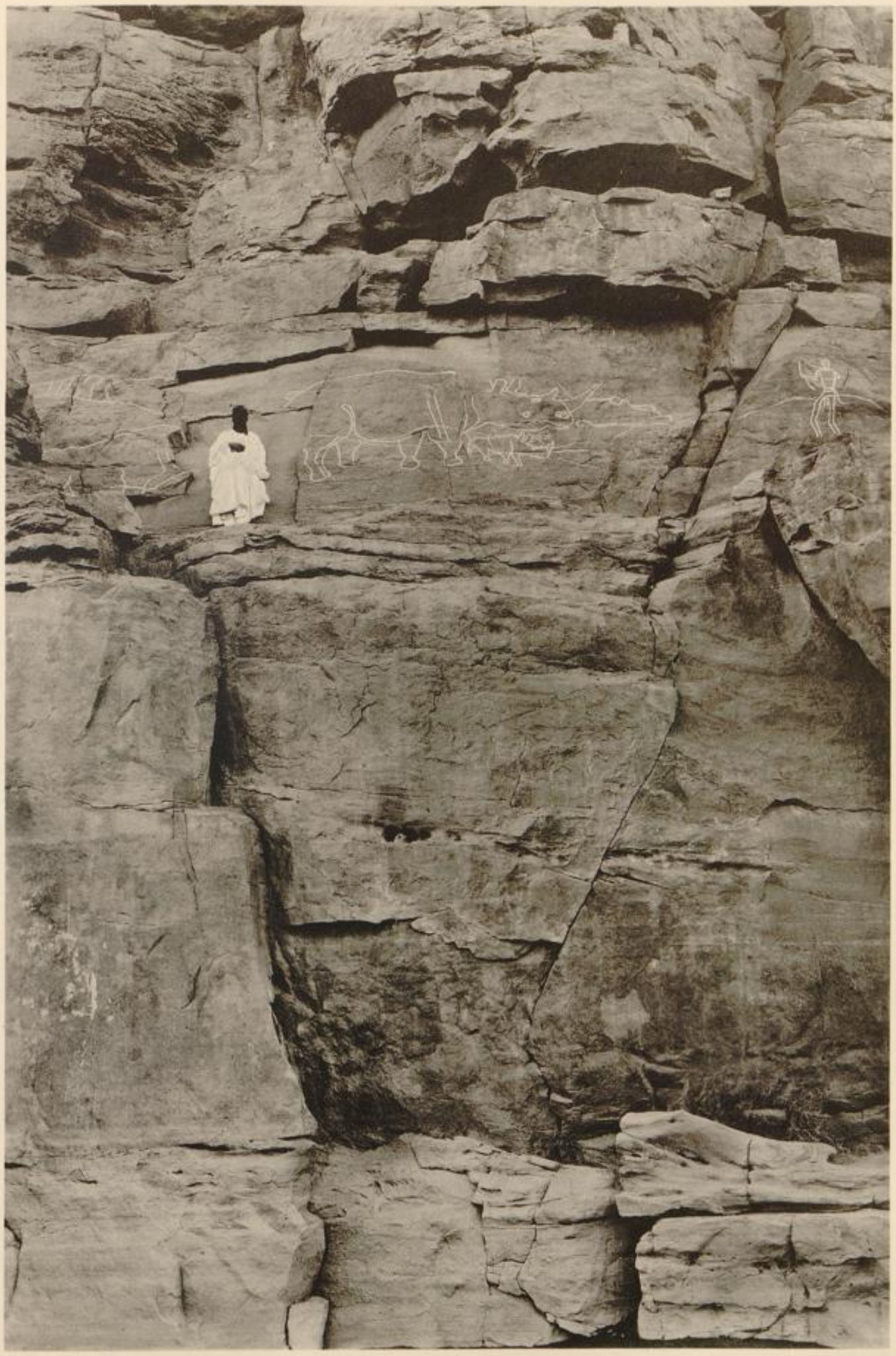


cop. Cino



phot. Frobenius

In Habeter I



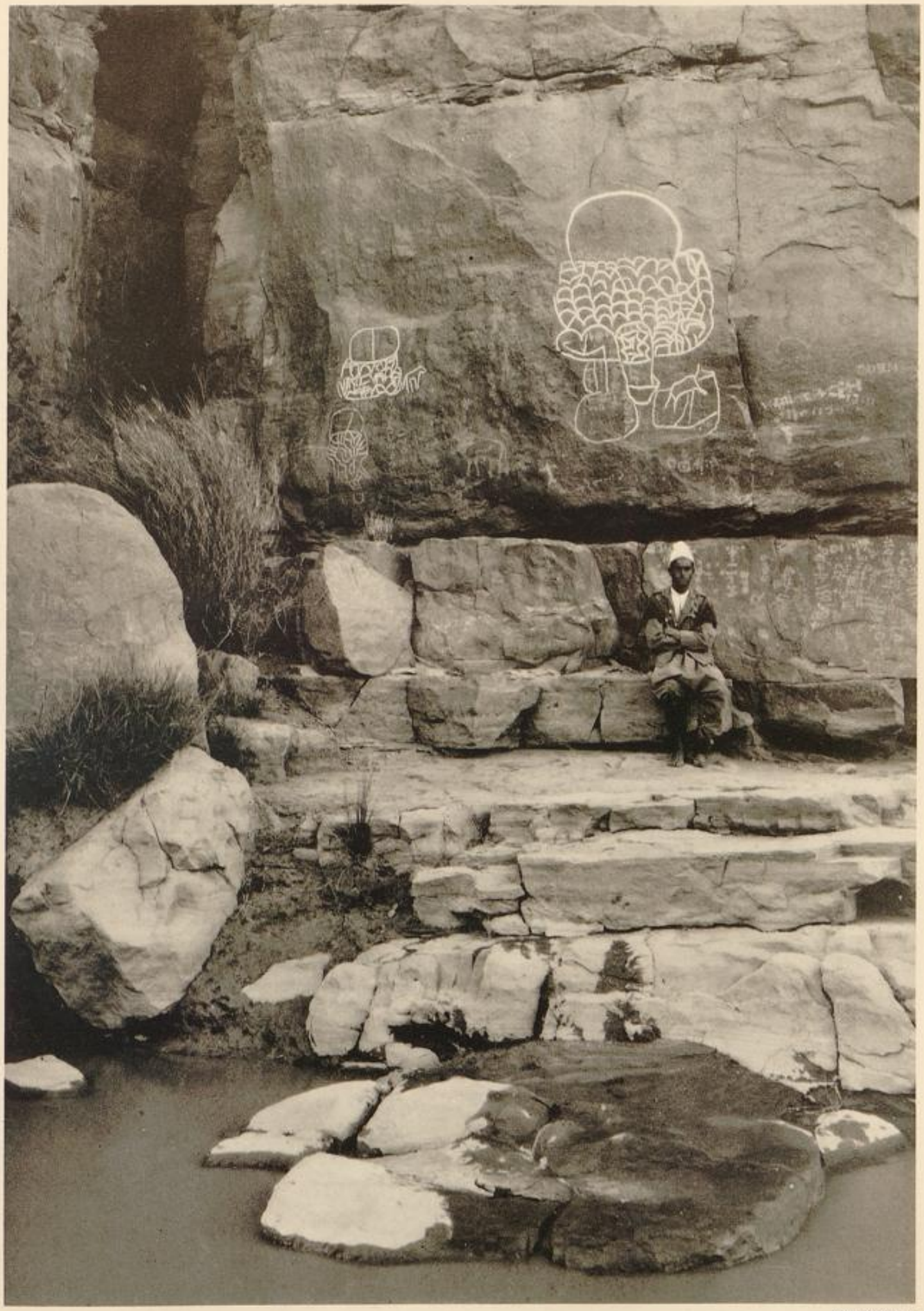
In Habeter II

phot. Frobenius

cop. Cuno

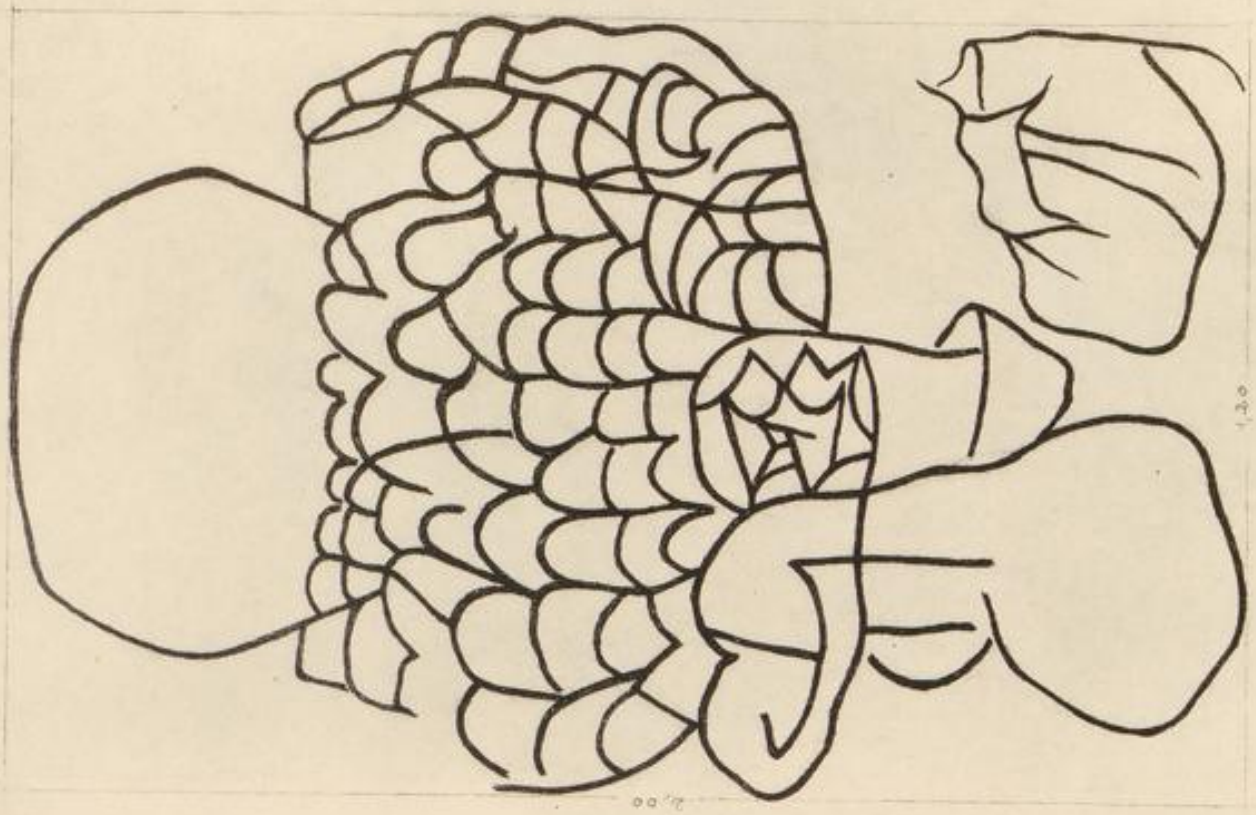
In Habeter II

1358



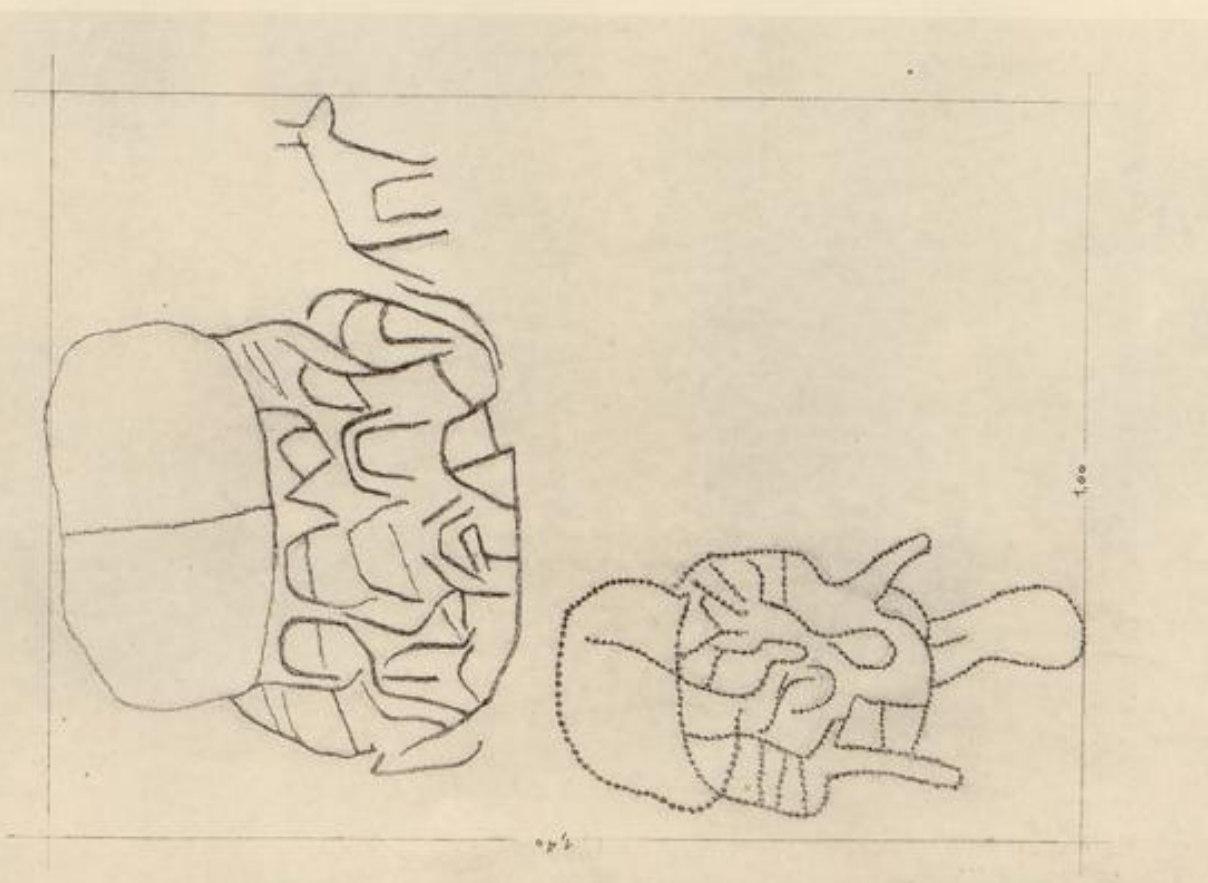
phot. Frobenius

In Habeter II



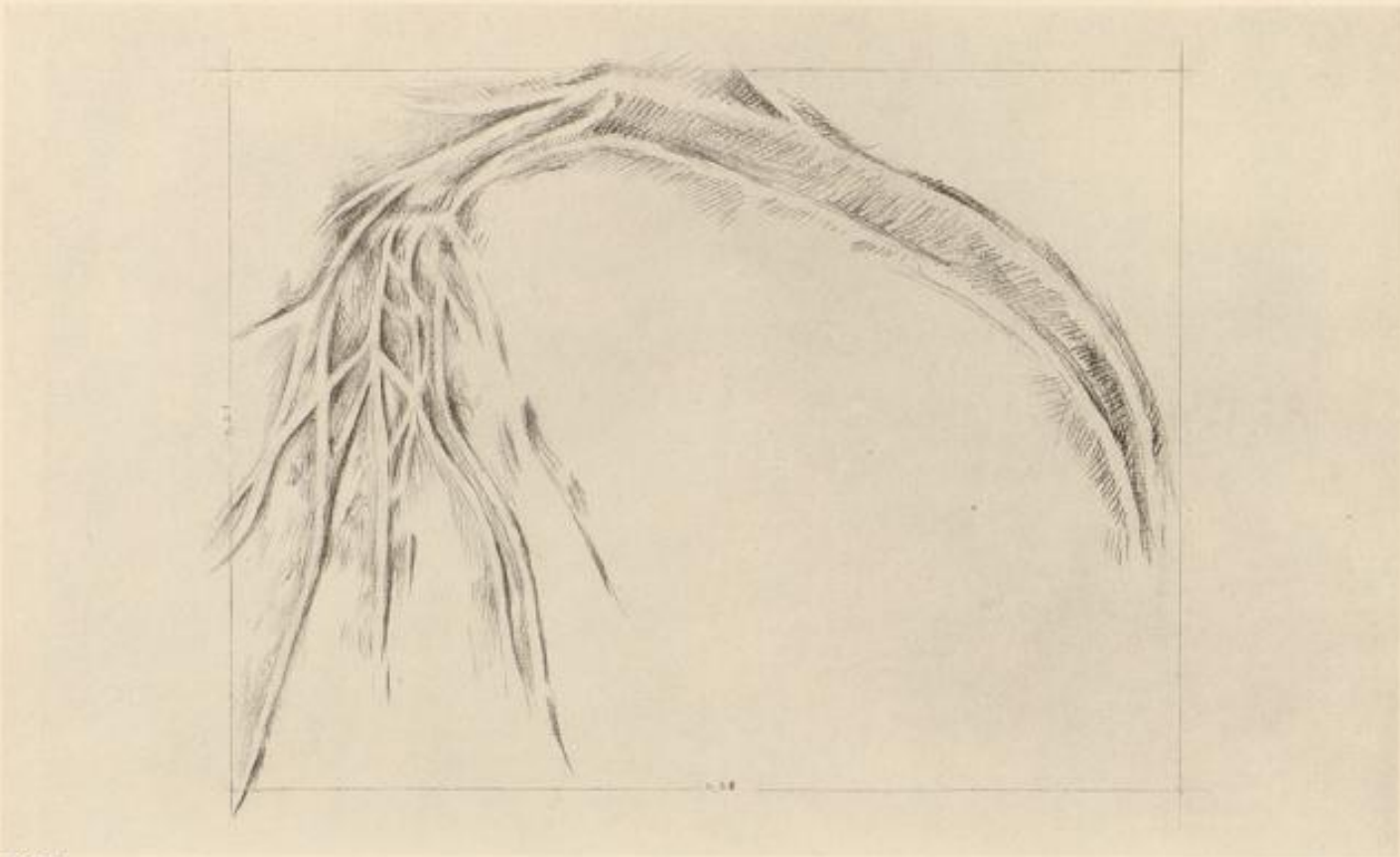
1360 b) In Habeter II

cop. Cuno

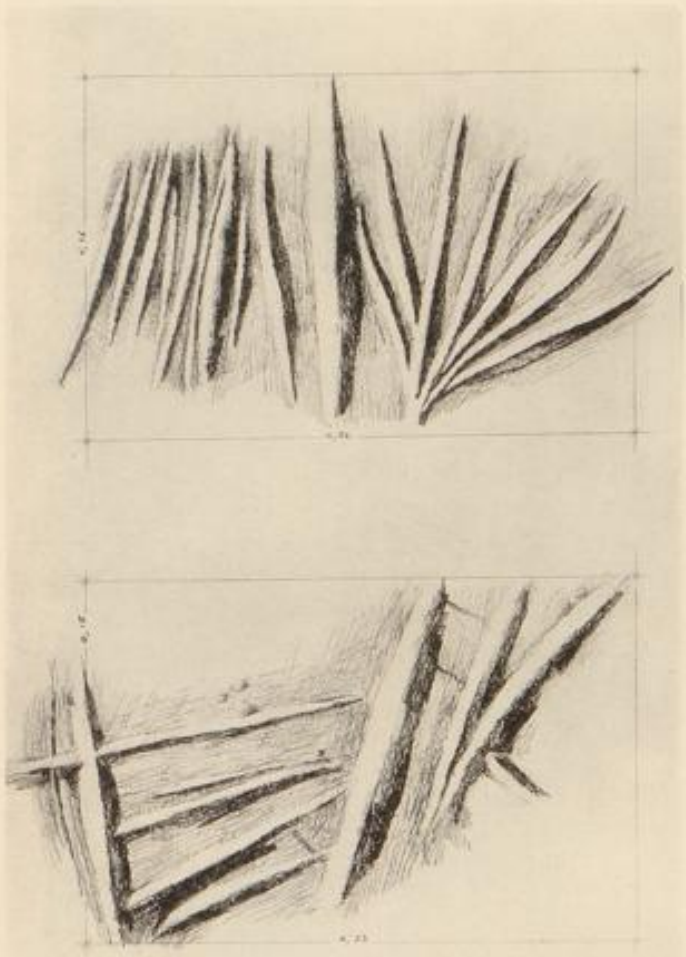


1361 a) In Habeter II

cop. Cuno

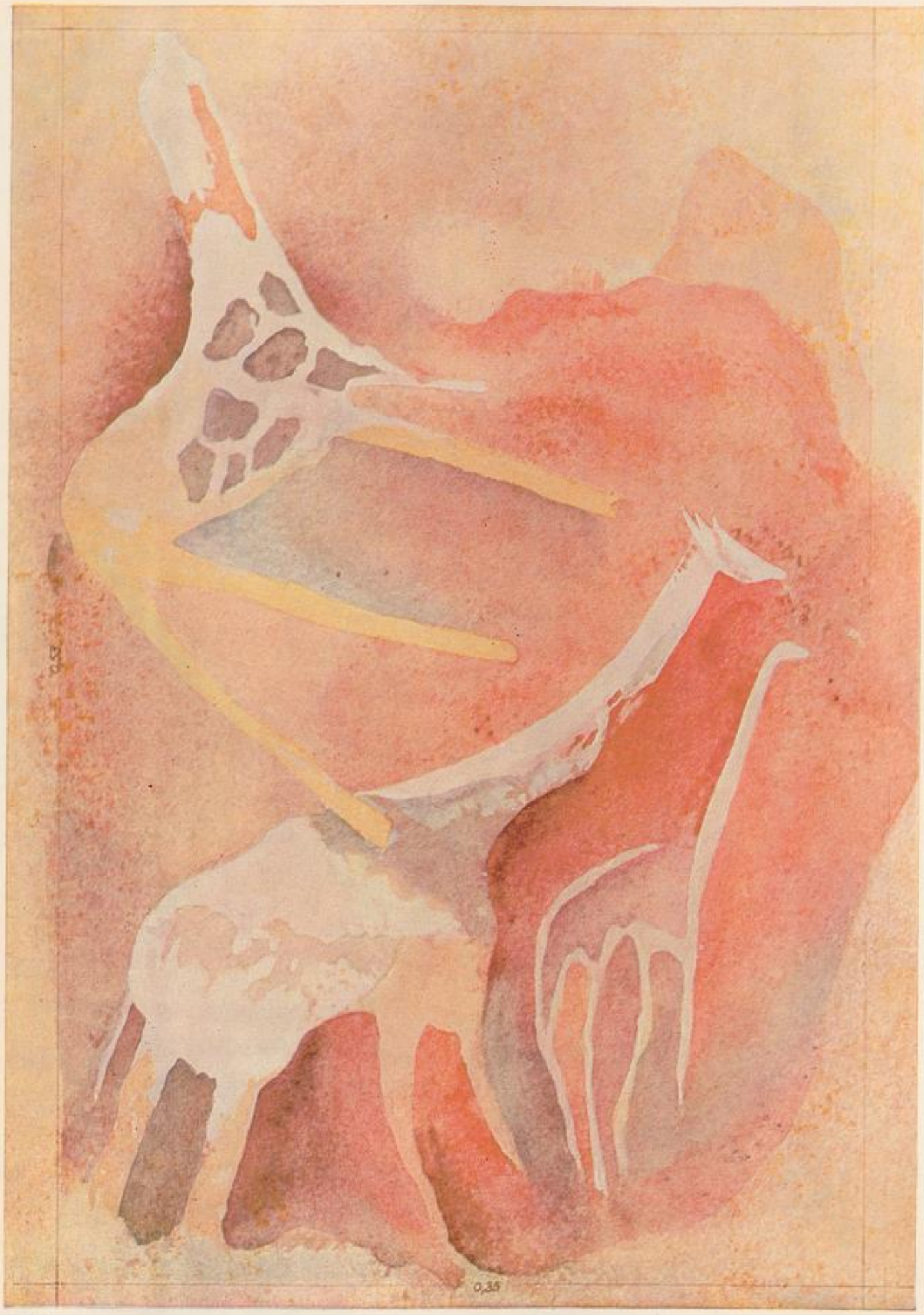


1351 a) In Habeter I *cop. Cuno*



1349/50 b) In Habeter I *cop. Cuno*

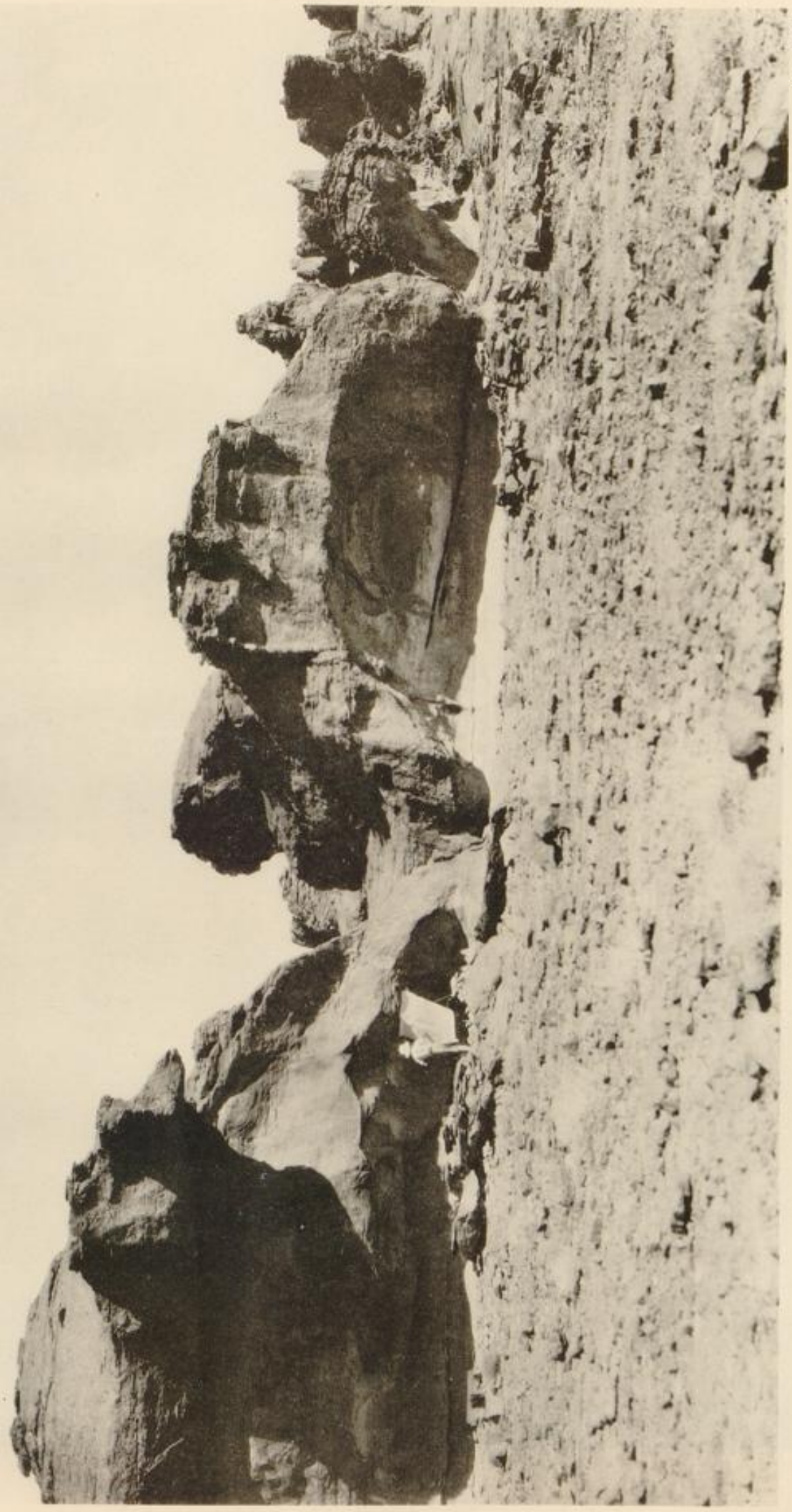
1438 c) In Habeter III e *cop. Cuno*



1315

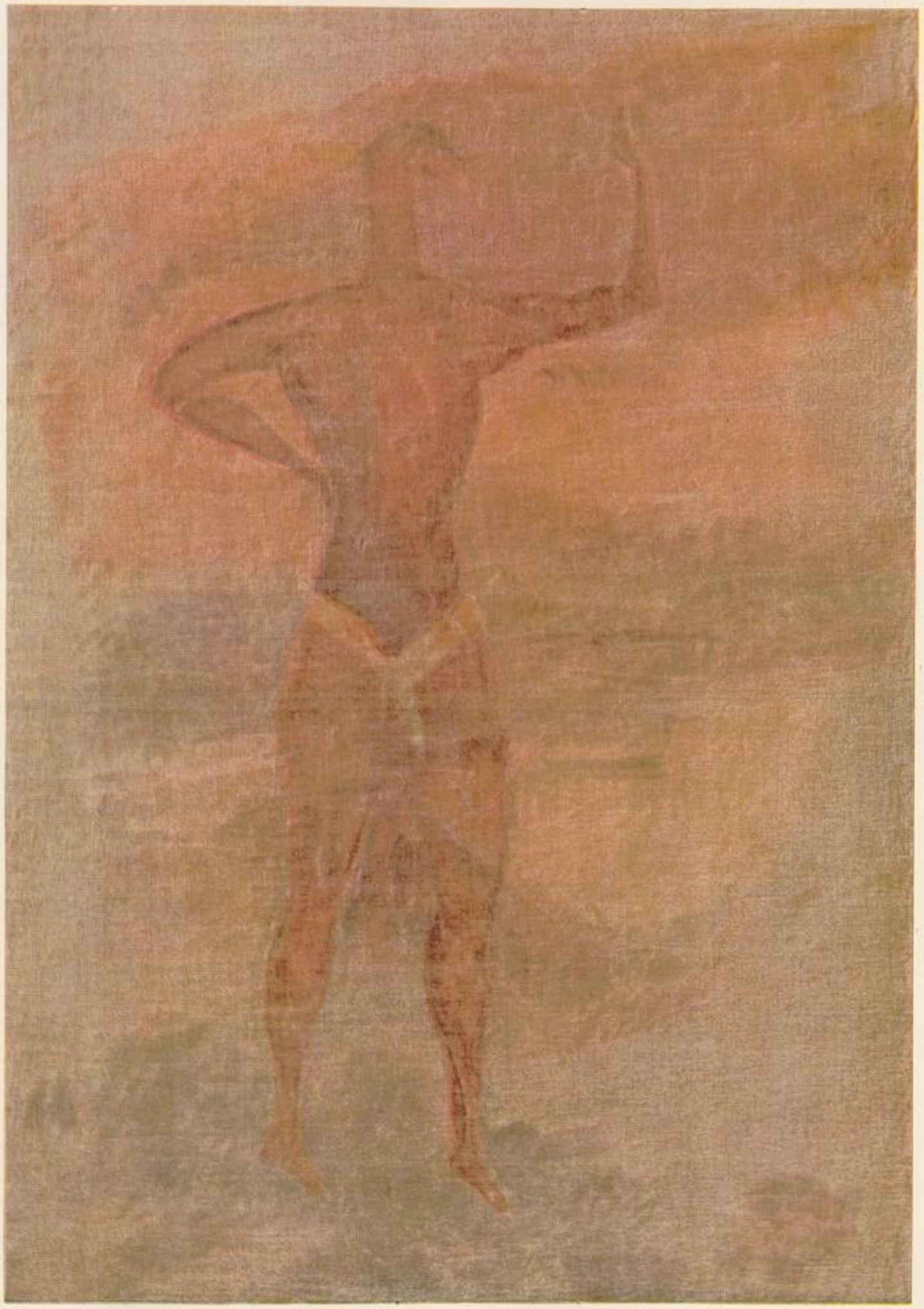
Tel Issaghen II

cop. Cuno



phot. Jensen

Ido I



1476 Ido V cop. Schulz

1467 *cop. Schulz*

Ido I *phot. Jensen*

1461 cop. Schulz

a) Ido I

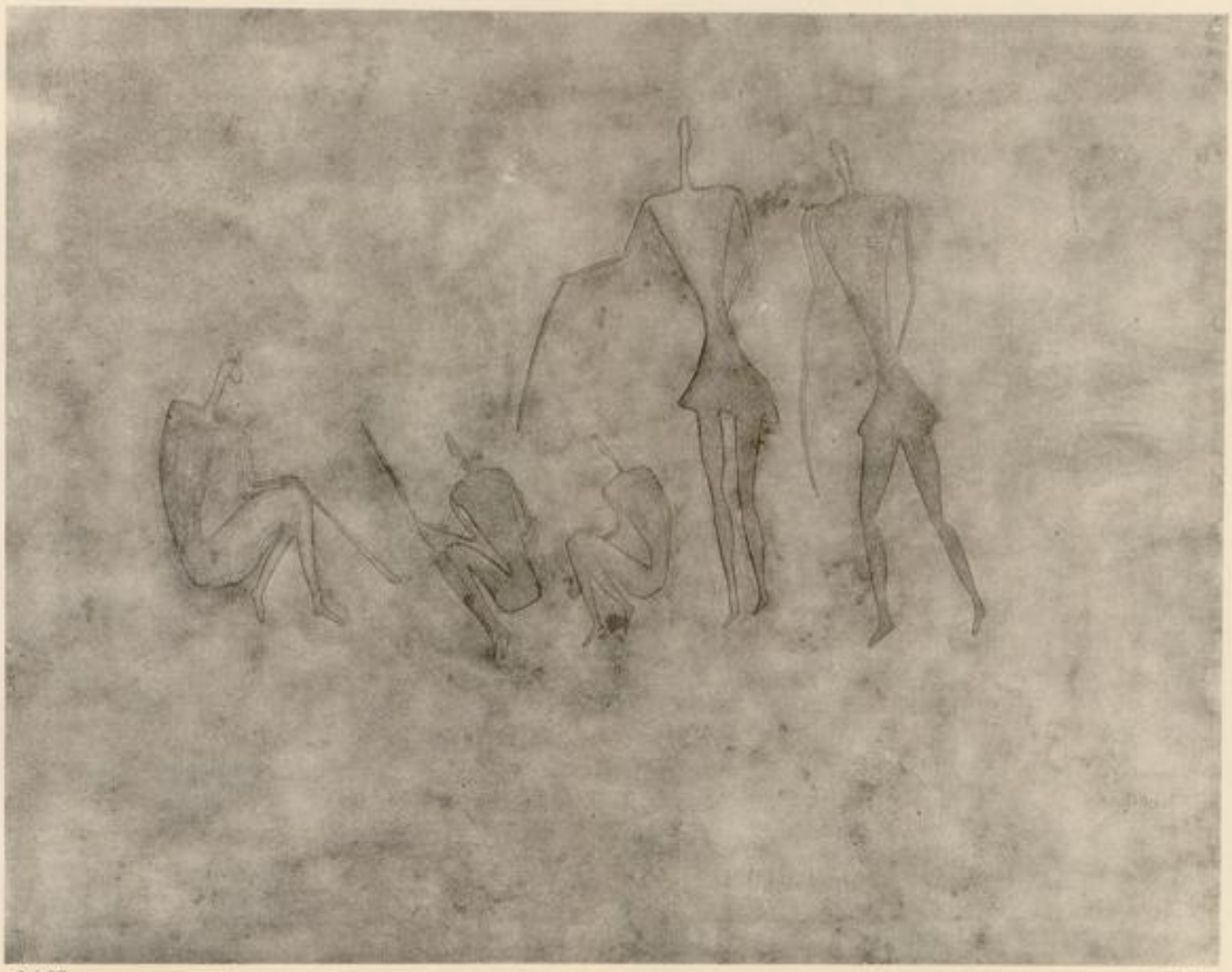
1462 cop. Schulz

b) Ido I

cop. Schulz

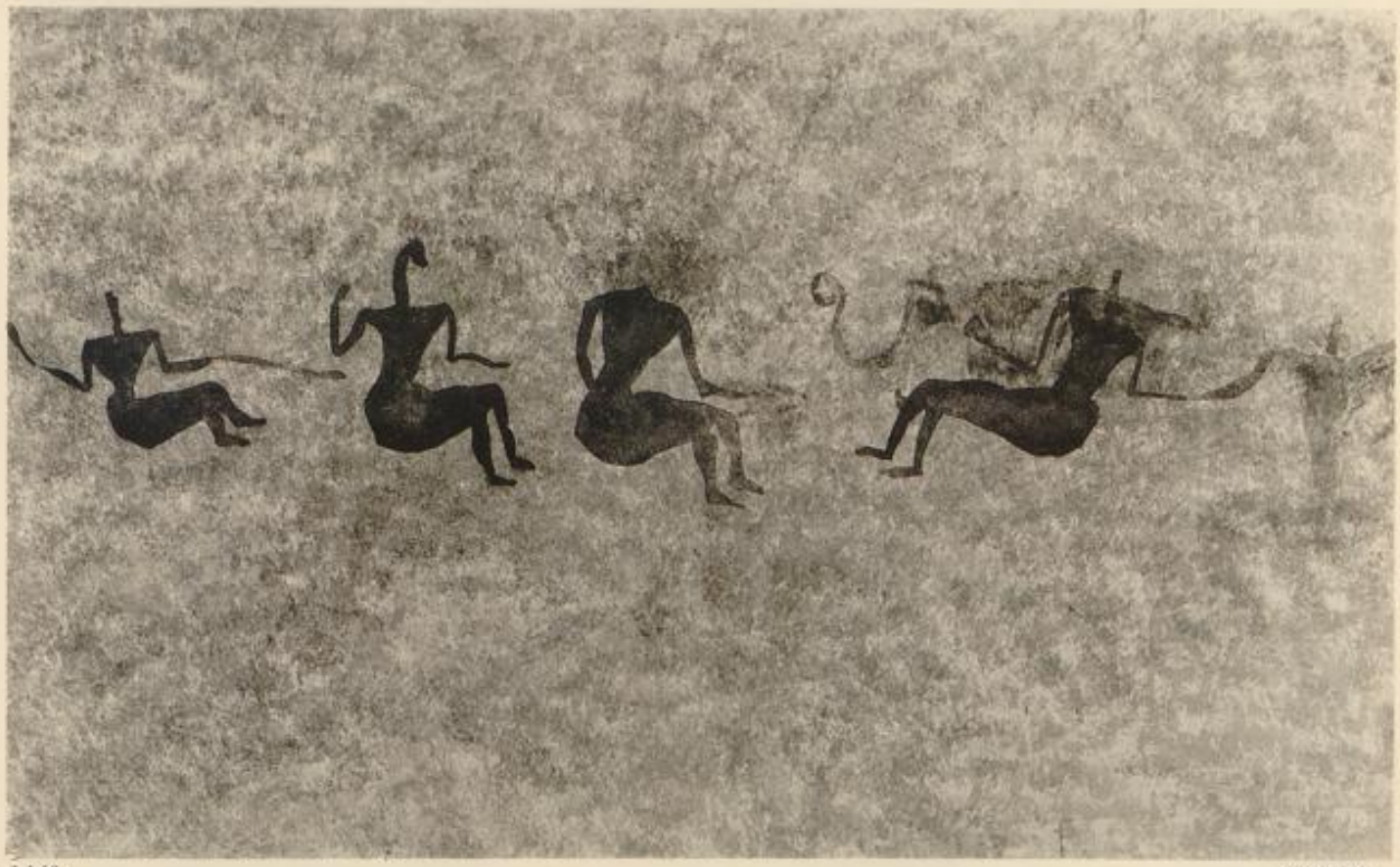
Ido I

1460



1465 cop. Schulz

a) Ido I



1463 cop. Schulz

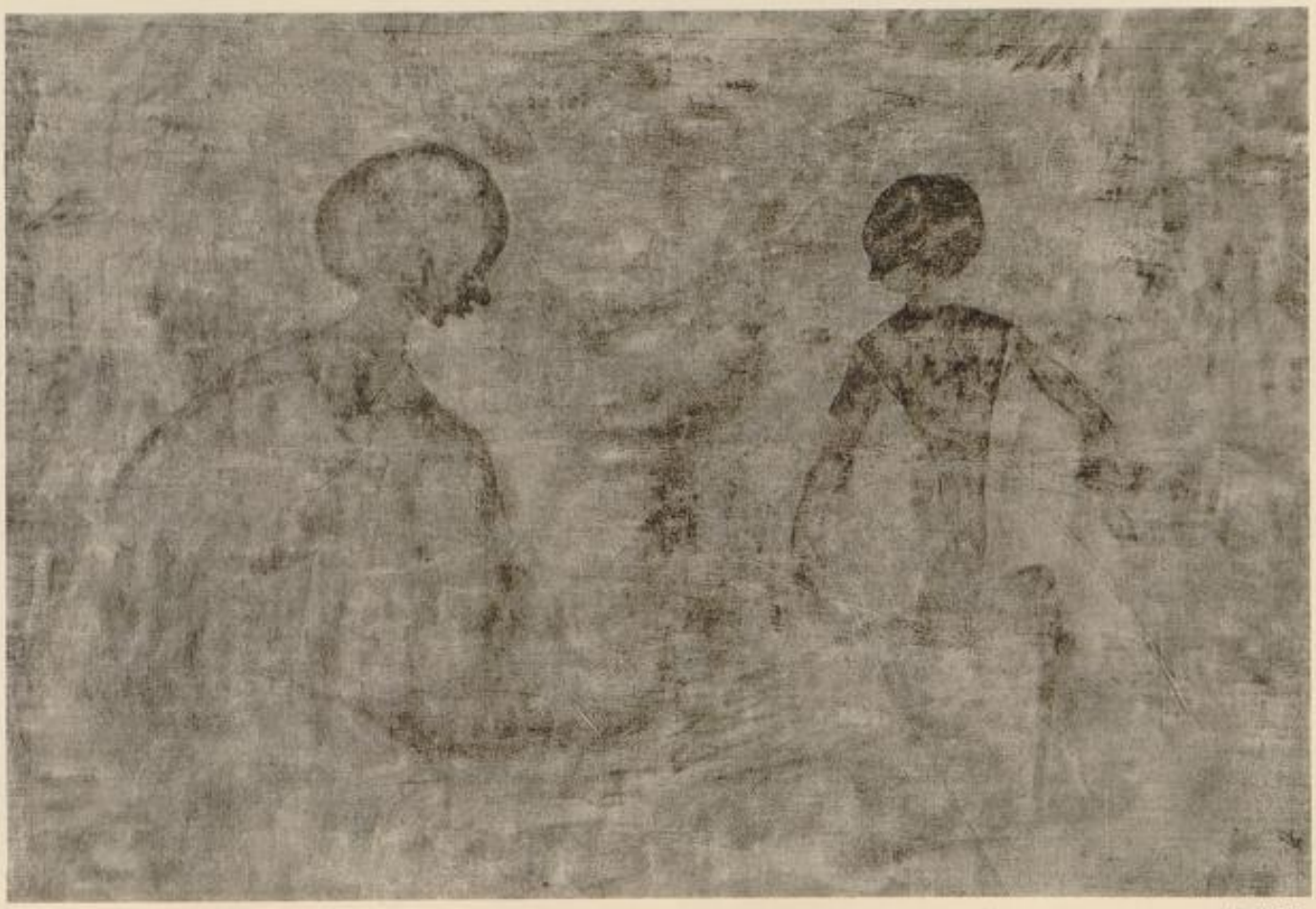
b) Ido I

1466 *cop. Schulz*

a) Ido I

1486 *cop. Schulz*

b) Ido Jacheamén



1470 *cop. Schulz*

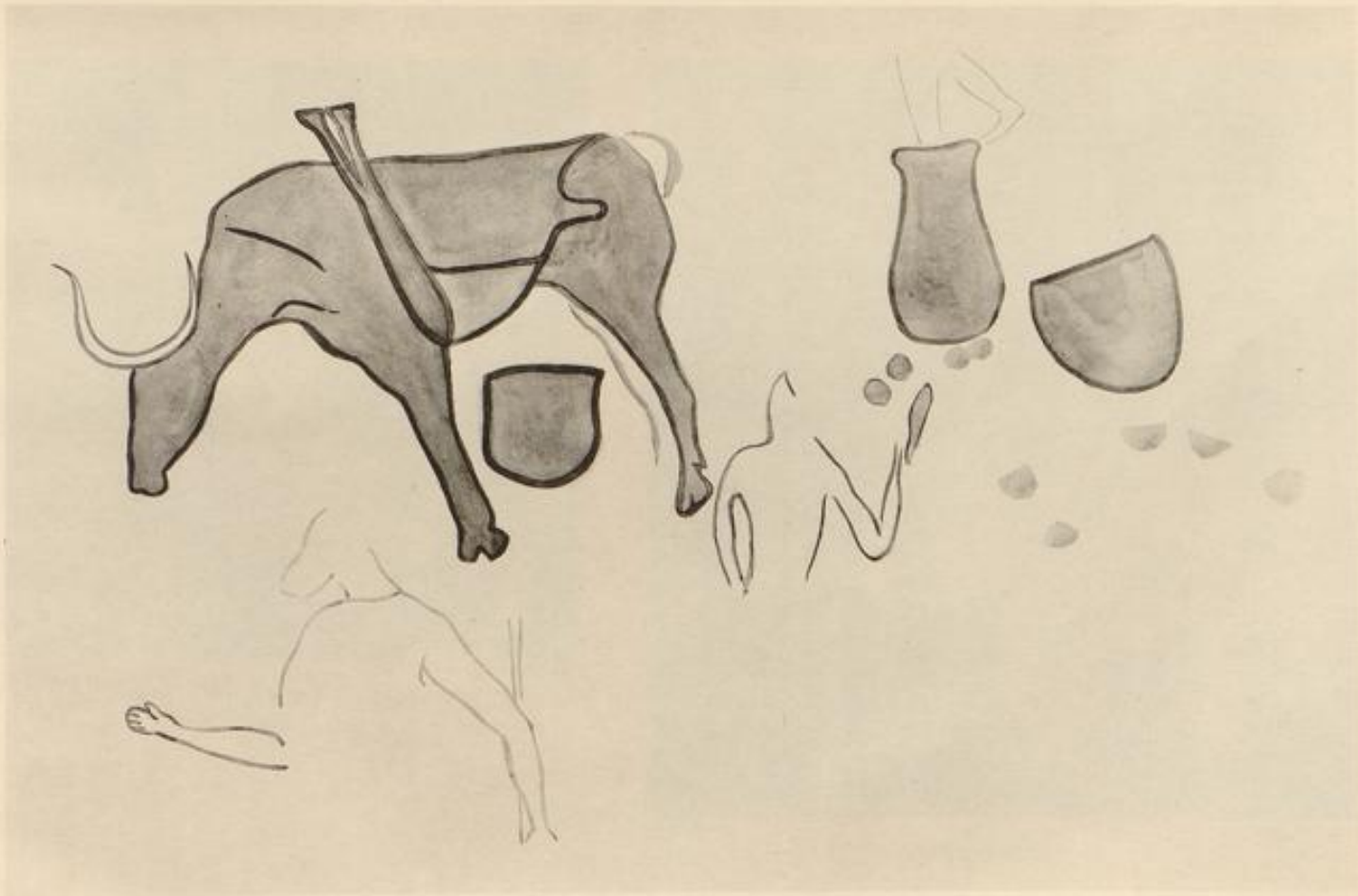
c) Ido III

1472 a) Ido III *cop. Schulz*

1471 b) Ido III *cop. Schulz*

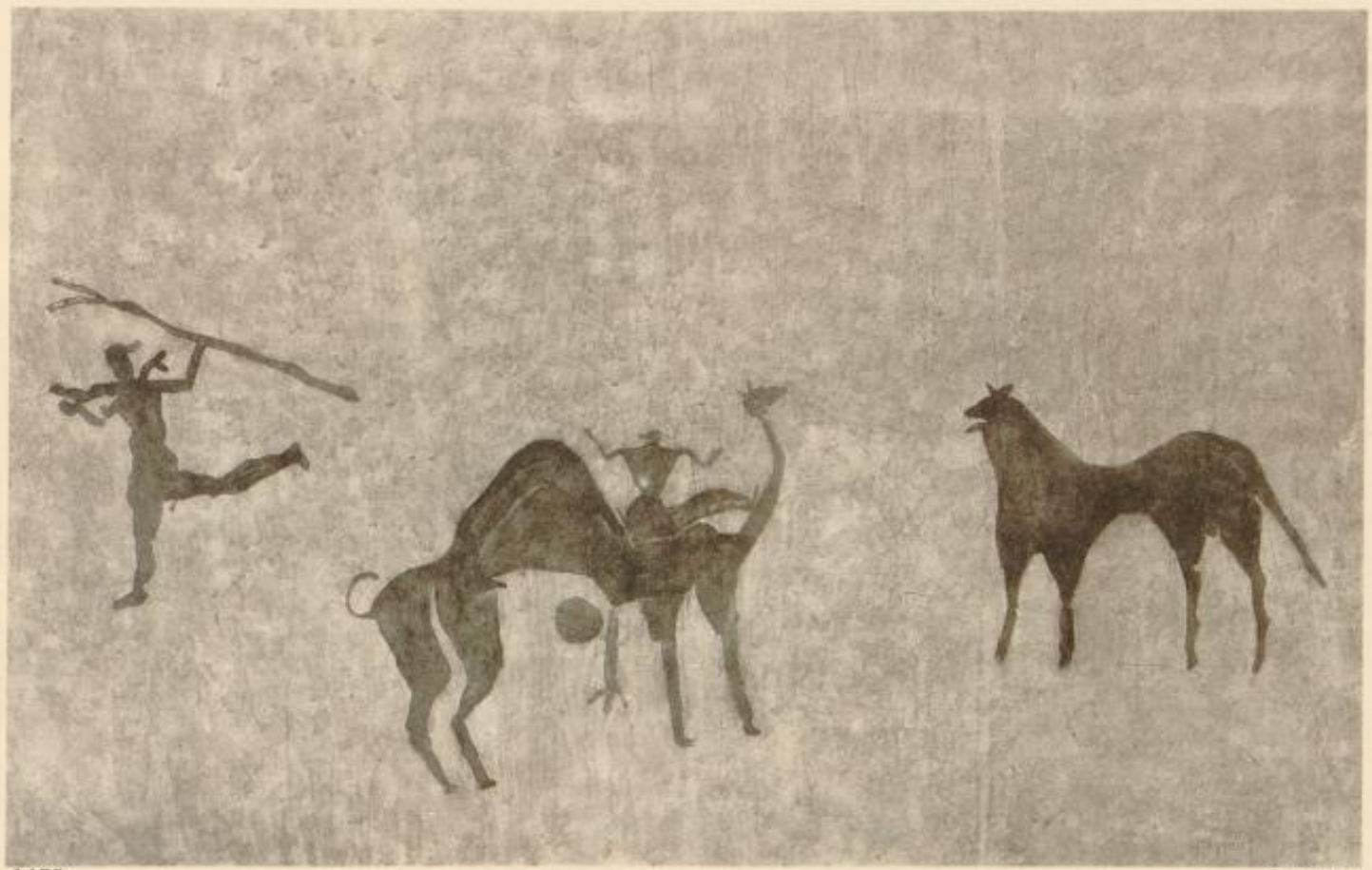
1477 cop. Schulz

a) Ido VI



1482 cop. Schulz

b) Ido VII



1475 cop. Schulz

a) Ido V

1492 cop. Schulz

b) Tadjédem

1491 cop. Schulz

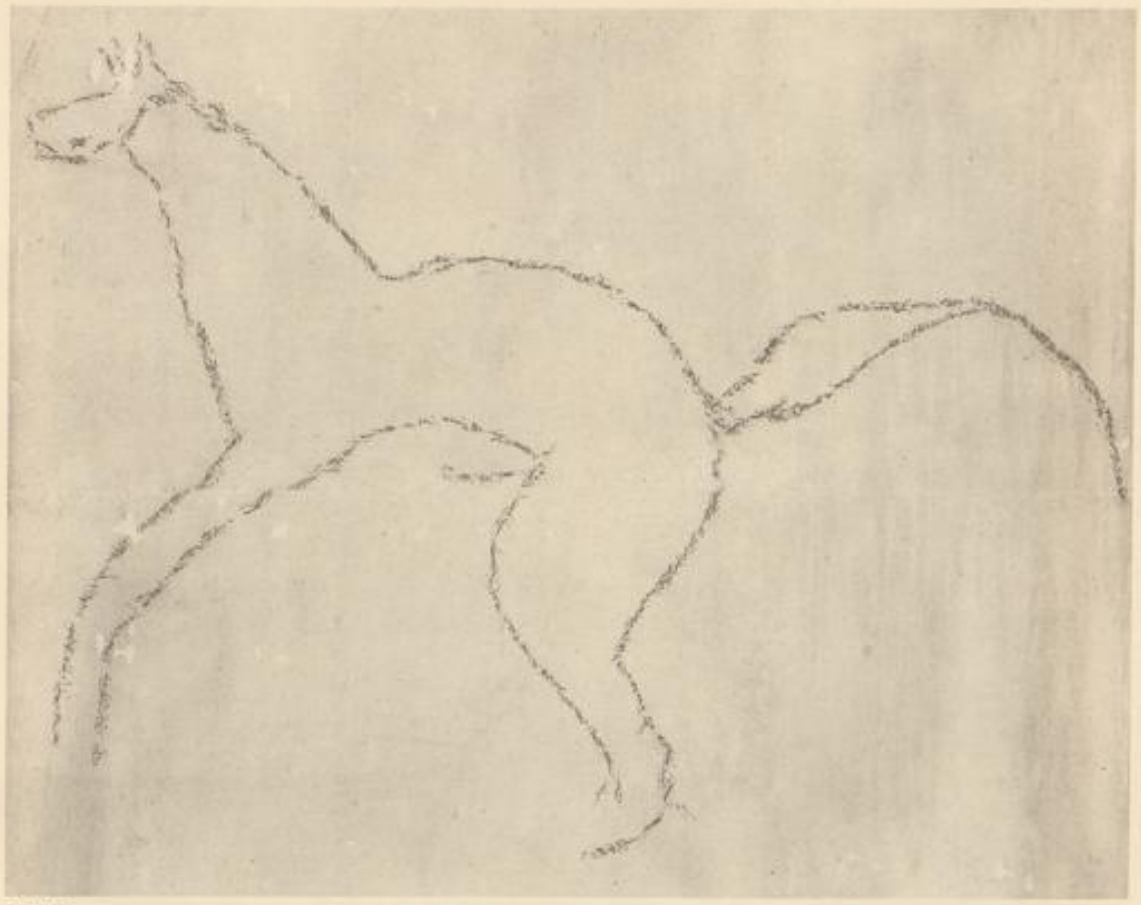
c) Tadjédem

1500 *cop. Schulz*

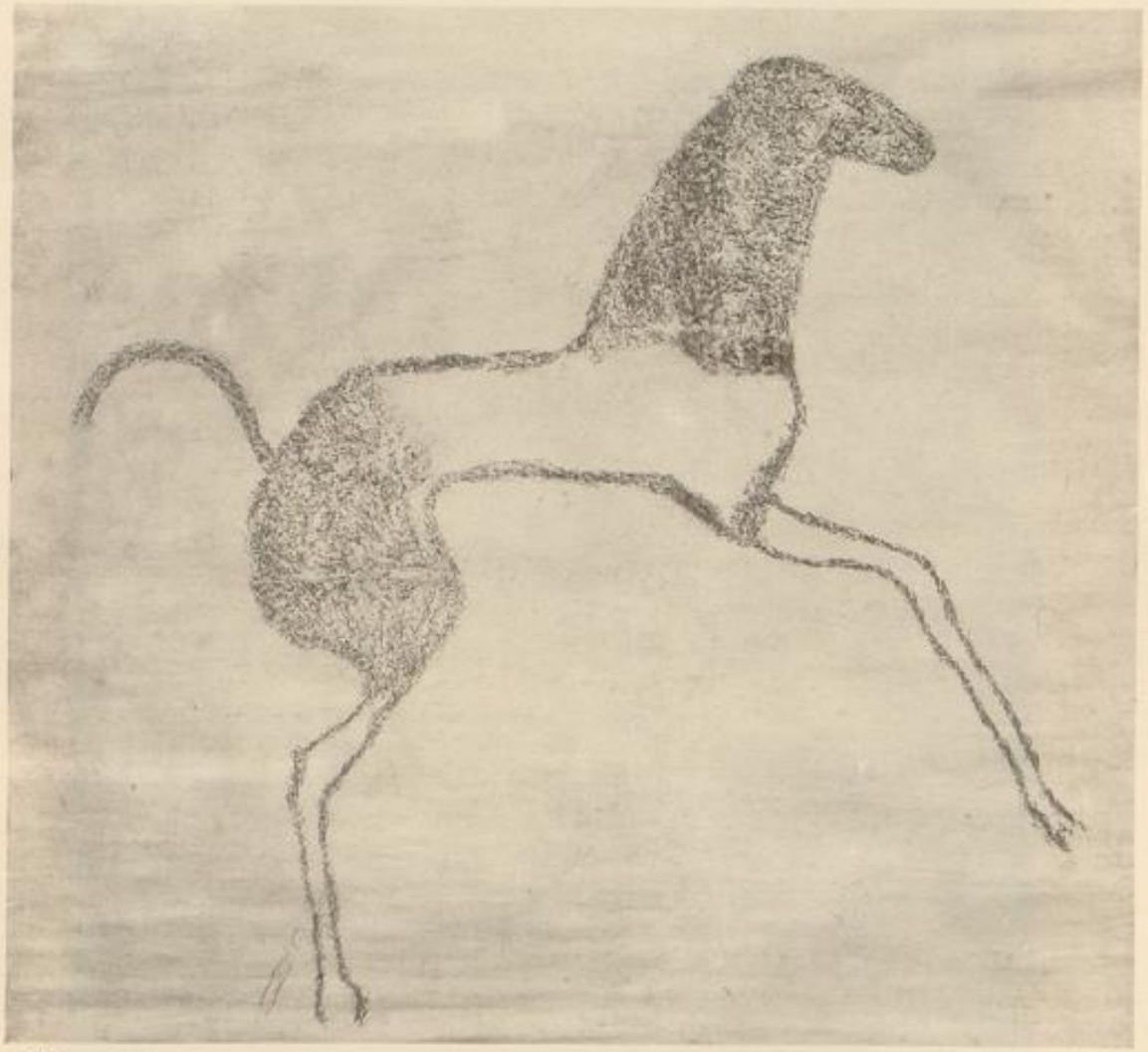
a) Ásekaïmírem

phot. Jensen

b) Ásekaïmírem



1487 a) Ido Jacheamén *cop. Schulz*



1488 b) Ido Jacheamén *cop. Schulz*

cop. Marr

Wadi Itel

Sah. 4

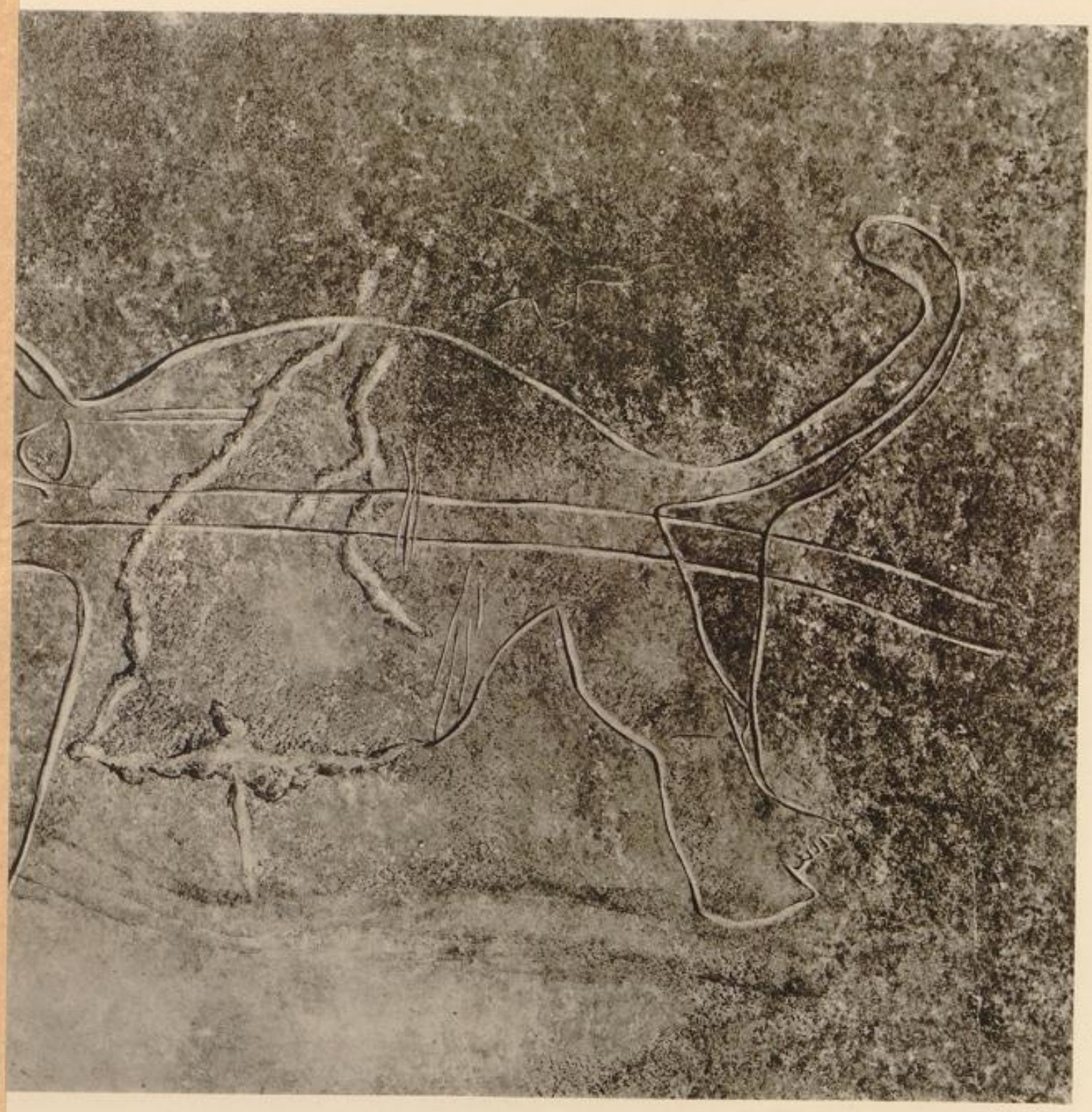
cop. Marr

Wadi Itel

Sah. I

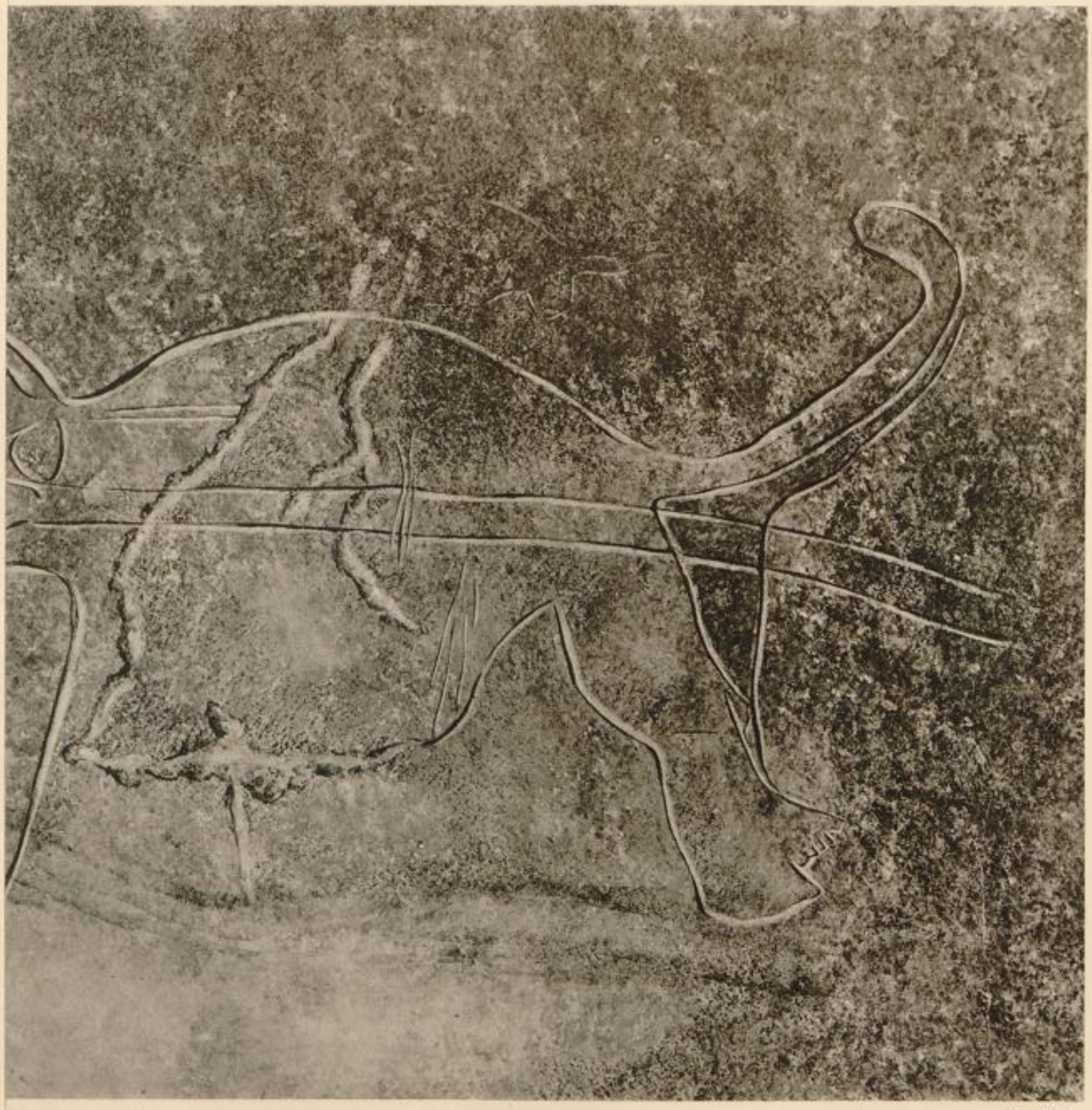
cop. Marr

Wall Inl



cop. Marr

Wadi Bed



cop. Marr

Rab. 1

Wadi Dul

DRUCK VON A. HEINE GMBH., GRÄFENHAINICHEN